RNI WBMUL/2016/72327

ISSN 2456-5121
14 October 2019

Wisdom Speaks

A Tri-lingual Multi-disciplinary Peer-Reviewed Journal

Vol. 4 : No. 1 : 2019

Published by

INDIAN NATIONAL FORUM OF ART AND CULTURE

Web: www.infac.co.in **email:** infac05@gmail.com

INSTRUCTIONS TO CONTRIBUTORS

1. Originality in writing is the *sine qua non* of any article intended to be published.
2. The article must be an unpublished one.
3. Essential requisites of an article: There must be (a) an Abstract in the beginning restricted preferably to 100 words indicating only of the scope and major findings of the article/paper; (b) sub-heading, where necessary; (c) citations within text should be enclosed in parentheses following the author-date system, for example, (Ganguly 2001) and the full bibliographic information given in the list of references; (d) full form of abbreviations, when used; and (e) a short introduction of the author within 50 words.
4. Article submission formalities: (a) The article must be submitted with a (i) hard copy duly signed by the author together with a soft copy thereof; (ii) coloured passport size photograph of the author with full name in block letters at the back of the photograph; (iii) certificate in case of a research scholar from the research guide to the effect that the article is fit for publication. (b) The article must be restricted at the maximum length of 10 pages and composed: (i) when in English: on A4 size paper using *Times New Roman* font set in one-and-a-half line spacing; (ii) when in Bengali: on A4 size paper using *Shonar Bangla* font set in one-and-a-half line spacing; (iii) when in Hindi: on A4 size paper using *Kokila* font set in one-and-a-half line spacing..
5. Copyright: Copyright of each published article shall belong to Indian National Forum of Art and Culture.
6. Complimentary copy: The author will get a complimentary copy of the journal containing his/her article on publication thereof.
7. Return of Manuscript: No manuscript whether accepted for publication or not shall be returned to the author.
8. Caution: Submission of any article does not mean its automatic acceptance by the management for publication thereof in the journal. The publication of any article is subject to clearance of the Editorial Board and Peer Body.

WISDOM SPEAKS
© Indian National Forum of Art and Culture (INFAC)

Declaration and Prohibition

All rights reserved by INFAC. No part of this publication may be reproduced, or transmitted in any form or by any means, electronic or mechanical, including photocopying, recording or by any information storage and retrieval system, without permission in writing from INFAC.

This publication is being brought out on the condition and understanding that the informations, comments, and views it contains are merely for reference and must not be taken as having the authority of or being binding in any way on the contributors of various articles/paper and publisher, who do not owe any responsibility whatsoever for any loss, damage, or distress to any person, whether or not a user or purchaser of this publication, on account of any action taken or not taken on the basis of this publication. Despite all the care taken, errors or omissions may have crept inadvertently into this publication. The publisher shall remain obliged if any such error or omission is brought to its notice. One must not circulate this publication in any other binding or cover. If circulated for reference or reading, this condition should be imposed on any acquirer.

RNI WBMUL/2016/72327
ISSN 2456-5121

Price per copy: ₹ 200 (Inland)

Distributed in India by:

S C Sarkar & Sons Pvt Ltd.
1C, Bankim Chatterjee Street, College Square
Kolkata 700 073 (India)
Telphone: (033) 2241 6305/6533 4864
Tele Fax: (033) 2219 2424
Email: aveekde@cal3.vsnl.net.in

Printed and published by Shyamal Baran Roy on behalf of Indian National Forum of Art and Culture (owner); printed at Photo Process, 13-M/1B, Ariff Road, P.S. Ultadanga, Kolkata 700067; published at P 222, Block 'A', Lake Town, P.O. and P.S. Lake Town, Kolkata 700089; Typeset by: Ahana Technology Services Pvt. Ltd., Kolkata.

Editor: Dr. Nupur Ganguly

RNI WBMUL/2016/72327
ISSN 2456-5121

Wisdom Speaks

A Tri-lingual Multi-disciplinary Peer-reviewed Journal
Vol. 4, No. 1, October 2019, Kolkata

Contents

From the Editor's Desk 2

The Soil and the Tree: Patha Bhavana and Kala Bhavana, Swati Ghosh 3

Coal Mining of Asansol-Raniganj: An Untold Story of the Environmental Hazards, Santanu Ghosh 9

Chand Baori: A Unique Architecture for Rainwater Harvesting, Anwesha Ganguly 15

Thumri on Maj-Khamaj in Feature Films, Sayani Palit 18

Acharya Chinmoy Lahiri: The Biography of a Versatile Genius of North-Indian Classical Music, Kalpita Devi 24

Spiritualism in the Compositions of Dhrupad, Atyurmi Gupta 27

The Effect of Test-Anxiety of High-school Children on Academic Achievements, Chandrani Mukherjee 30

A Study on Ability of Adjustment of Secondary School Teachers of West Bengal, Munmun Sadhukhan 36

Musical Heritages, Festivals and Foods of Tagore Family, Anirban Chattopadhyay 40

असहाय के अस्तित्व के शाश्वत प्रश्नों का एक जवाब-रघुवीर सहाय, डॉ सुधा उपाध्याय 46

सबाल्टर्न साहित्य और किन्नर विमर्श: समाज के परित्यक्त वर्ग की व्यथा कथा, डॉ सुनीता मंडल 48

पारंपरिक सांस्कृतिक मान्यताओं के प्रति विद्रोह, रिंकु शाह 51

रामराज्य और संप्रभुता, स्वतंत्रता, अधिकार और कर्त्तव्य का समन्वय, अमित कौर 56

রবীন্দ্রনাথের চোখে পুলিস, শুভংকর চক্রবর্তী 60

শিল্পকলার প্রাসঙ্গিকতা, প্রশান্ত দাঁ 63

রজনীকান্তের খয়ালাঙ্গ গান, চন্দ্রানী দাস 68

রবীন্দ্রনাথের গানে ইন্দ্রিয়ানুভূতি, ড. শাশ্বতী রায়চৌধুরী 71

পাশ্চাত্য সংগীতের ইতিবৃত্ত, সাবরিনা আক্তার টিনা 78

উত্তর ভারতীয় শাস্ত্রীয় সংগীতে মেওয়াতী (মেবাতী) ও ইন্দোর পরম্পরার ঐতিহ্য, ড. আকলিমা ইসলাম কুহেলী 85

সঙ্গীতের প্রচার ও প্রসারে বিষ্ণুপুরের সঙ্গীতগুণীজন, সুবর্ণা মুখার্জী 89

বিষ্ণুপুর ঘরানা এবং উত্তর ভারতীয় শাস্ত্রীয় সংগীত, সুতপা বন্দ্যোপাধ্যায় 92

ভারতীয় দর্শন ও সংগীত, শ্রীপর্ণা মজুমদার 95

বাংলা কবিগানের সাহিত্যমূল্য ও বৈশিষ্ট্য, সাবিত্রী ঝুরি 100

ঘরানার পরিবর্তিত অবস্থানে তথ্য-প্রযুক্তি ও পরিবহন, পিন্টু সাহা 105

রাঢ় বাংলার লোকসঙ্গীত ঝুমুরের বৈশিষ্ট্য, অর্পিতা চক্রবর্তী 109

বাংলা টপ্পা ও সম্পর্কিত গুণীজন, মাভিন দাস 112

প্রতিভা দেবী ও তাঁর স্বরলিপি পদ্ধতি, পরমা রায় 117

খয়াল্ গানের নানা দিক্, ড. অপালা সান্যাল বসু 121

'তারানা' এবং এর ইতিহাস, ছন্দম বিশ্বাস 125

সঙ্গীতের রসাস্বাদনে আনদ্ধ বাদ্যের গুরুত্ব, অনুরূপা হাজরা 130

বাংলা খয়াল্ গানের চর্চায় সংগীতাচার্য তারাপদ চক্রবর্তী ও কোটালী ঘরানা, মৈত্রেয়ী বণিক 134

অযোধ্যার শিল্পী-নবাব ওয়াজিদ্ অলী শাহ্, ড. দেবাঞ্জন চট্টোপাধ্যায় 137

দেশজ চিন্তন ও মননে এস. এম. সুলতান, বিপ্লব গোস্বামী 141

Peer Body

Prof. Subhankar Chakraborty, Former Vice-Chancellor, Rabindra Bharati University ▪ **Prof. Sadhan Chakraborti,** Vice-Chancellor, Kazi Nazrul University ▪ **Ajay Bhattacharya,** Scholar and Philosopher ▪ **Dr Pradip Kumar Ghosh,** D.Litt., Musicologist ▪ **Prof. Bashabi Fraser,** Edinburgh Napier University ▪ **Prof. Neil Fraser,** Edinburgh Napier University ▪ **Prof. Guy L. Beck,** Tulane University ▪ **Dr Krishna Bihari Mishra,** D.Litt., Hindi Literateur ▪ **Sanjib Chattopadhyay,** Bengali Literateur ▪ **Prof. Sitansu Roy,** Professor Emeritus, Visva-Bharati ▪ **Prof. (retd.) Sanjukta Dasgupta,** English, Calcutta University ▪ **Biplab Das Gupta,** Actor ▪ **Prasanta Daw,** Art Critic

Editorial Board

Editor

Dr Nupur Ganguly, Associate Professor, Vocal Music Department, Rabindra Bharati University, Kolkata (Email: nupurganguly.music@gmail.com)

Members

Prof. Rajashree Shukla, Dept. of Hindi, Calcutta University (Email: rajashree.cu@gmail.com) ▪ **Prof. Amal Pal,** Dept. of Bengali, Visva-Bharati (Email: amalpal60@gmail.com) ▪ **Prof. Anindya Shekhar Purakayastha,** Assoc. Professor, Dept. of English, Kazi Nazrul University ▪ **Prof. Amitava Chatterjee,** Dept. of History, Kazi Nazrul University ▪ **Prof. Sruti Bandopadhay,** Dept. of Rabindrasangit, Dance and Drama, Visva-Bharati (Email: srutibandopadhay@gmail.com) ▪ **Prof. Sabyasachi Sarkhel,** Dept. of Hindustani Classical Music, Visva-Bharati (Email: sabyasachi.sitar@gmail.com) ▪ **Dr Tapu Biswas,** Asst. Professor, Dept. of English, Visva-Bharati, (Email: tapu_biswas@yahoo.com) ▪ **Dr Leena Taposi Khan,** Dept. of Music, Dhaka University (Email: leena631@hotmail.com) ▪ **Dr Manashi Majumder,** Assoc. Professor, Bengal Music College ▪ **Suktisubhra Pradhan,** Ex-Assoc. Professor, Govt. College of Art and Craft, Kolkata (Email: suktisubhrapradhan@gmail.com) ▪ **Sutanu Chatterjee,** Dept. of Sculpture, Visva-Bharati (Email: sutanu.chatterjee6@gmail.com)

Convenor Shyamal Baran Roy, Former Journalist (Email: shyamalbroy@gmail.com)

From the Editor's Desk

This is the fourth year of publication of our Tri-lingual Peer-reviewed journal *Wisdom Speaks*. At the cost of repetition of what I said at the time of publication of Vol. 3: 2018 issue of the journal, I say that the surge and urge for publication of articles in the journal by scholars and researchers are increasing with every year passing by. With a careful selection mechanism in force, 33 articles of varying interests have been selected for publication in this issue.

I feel proud to inform our readers the inclusion of two distinguished persons, namely, Prof. (retd.) Sanjukta Dasgupta, former Head, Department of English and former Dean, Faculty of Arts, Calcutta University, and Biplab Das Gupta, a celebrated actor, as members of the Peer Body of the journal. It is our ardent belief that the journal will be much benefited with their participation, guidance and valuable advice.

In the end, I request our readers for their short comments and views on articles published in order that fair suggestions may be taken care of for further improvement of the quality of the journal in future. It is needless to mention that selected comments and views will be published in the journal.

Nupur Ganguly

The Soil and the Tree: Patha Bhavana and Kala Bhavana

Swati Ghosh

2019 is the centenary year of Kala Bhavana, Santiniketan. Looking back at its 100 years journey, it is important to delve into the factors that facilitated its birth. Rabindranath Tagore believed that Art is the response of man's soul to the real, the universal and acts as an effective social uplifter. He wished to see Art in Santiniketan, not as an exercise to be practiced, but as a way of life that would permeate deep into all rungs of society. His small school paved the way for his dreams to be achieved in fullness.

Introduction

When Rabindranath Tagore founded his school in the shadowy glades of Santiniketan Ashram in 1901, he already was thinking of providing an alternative educational experience for children in contrast to the existing systems. He was a poet and saw life in its wholeness. He knew that mere pursuit of knowledge without connection with the finer resources of joy would yield a sort of sterile knowledge. Music, fine arts, sense of beauty, compassion, communion with nature, spirituality ought to be innate part of education. His thoughts were never restricted to the mind, he translated them to reality and the world saw that his education indeed shaped the very rounded personalities in his children of the Ashram.

But Tagore never preconceived any frames for his works, where he would just fill the gaps—be it his poetry or be it the unique school that he created. His thoughts were there submerged in the strata of his mind's subsoil and would take shape as and how things unfolded. So his creations were vital throbbing with life, growing with him, getting shape slowly and spontaneously. When his school started in 1901, it had no curriculum, no building, no administrative policy, no prior experience or organizational skill on the founder's side. But Tagore was determined about just one thing—that the education, he was thinking of providing, should not be severed from life. The few teachers, whom he started with, did not include any drawing teacher. Music, he taught himself. But before a year had passed, consecutive tragedies at home kept him far from his school and music was discontinued in the initial few years.

The first art teachers in Santiniketan school

In 1903, the first drawing teacher Gopal Chandra Kabikusum joined the school for a few months from August to November. He had good humor but obviously could not please Rabindranath Tagore with his efforts in the school. The first regular drawing teacher who joined school in 1903 was Nagendranath Aich. He had a formal training in drawing and free modeling. He joined school in the early winter of 1903. In 1904, when the school was shifted to Selaidaha for a few months he continued to be the drawing teacher and accompanied the boys to the new venue of the school. His style of teaching was unimaginative. The boys only learnt to draw lines in the prescribed Macmillan books with actual drawing pencils under him. But that did not deter talents to bloom. Already some boys were showing promise. Mukul Chandra Dey was one of the prominent student artists. By 1907 there was a new teacher, Omkaranand, whose original name was Panchu Gopal Roy, popularly known as Panchubabu. Under him, the boys even strayed away from their regular school books to bigger premises like stage screens and illustrations in the school's first ever hand written magazine *Shanti*. Mukul had drawn the picture of dancing 'Nataraja' on a screen, influenced by Nandalal Bose's painting. The screen served as the drop screen for plays in the school for many years to follow. In 1910, when Panchubabu left, Abanindranath sent one of

his students Santosh Mitra to Santiniketan as drawing teacher for the school. He had two years of learning experience in art school. He taught the students, free hand modeling from Havell's drawing book. He even tried clay modeling with them. He would decorate the Mandir services with seasonal flowers which he went to collect with the boys from adjoining areas. He had initiated the boys into basic alpana drawing in the Mandir. So he set the stone rolling though not very effectively. He set the children to drawing still life of earthen pots and still objects which slowly became monotonous and uninteresting. He could not inspire them. Tagore could see that his endeavors were resulting in very fruitless exercises.

Inspiring art classes

When Santosh Kumar Mitra was teaching drawing in the school, Rabindranath called over Asit Kumar Haldar to Santiniketan. He started with the upper class boys and taught them to paint with colours. He could inspire the boys into enjoying painting. The use of colours turned to be effective as boys took interest in art classes. Before his arrival Rabindranath Tagore had called the other teachers of the Ashram and said he is bringing a 'sensitive' artist to Santiniketan and everybody should try to see that he loves the place and stays back. He himself did a pencil drawing of Asit Kumar and presented him to express his enthusiasm. He was obviously very keen to start an art centre in future and he was setting out to build an atmosphere and an inspiration of interest from the school. He believed that Asit Kumar Haldar's joining the school was a step in the right direction and he was overjoyed. All the boys who were showing promise in art rallied round him like Mukul Chandra Dey, Dhirendra Krishna Dev Burman, Mani Bhushan Gupta, Annada Prasad Majumdar, Krishnakinkar Ghosh, Sushil Bandyopadhyay and others. Abanindranath wrote to him in a letter that it would be a great idea to start an art gallery of sorts in Santiniketan. He had also given him a valuable tip of teaching art, "Remember, it is important that you become a bird yourself when you wish to teach a bird." Following the suggestion of his master he collected terracotta art samples from temples of Nanur, Barnagar, and other surrounding places. The boys learnt to see works of traditional art and their eyes opened to art heritage. This was the beginning of greater things that would eventually follow in the shape of Kala Bhavana. Asit Kumar actively decorated stages and did make up for the plays performed by the teachers and the students of the school. Alpana drawing became a regular feature in the ceremonies. Slowly there was an artistic touch to the activities in the school. In 1915, Lord Carmichael and later on Mahatma Gandhi along with his wife Kasturba, visited the Ashram. Under Asit Kumar's guidance the boys of the school gave them artistic traditional reception. They learnt from him this art. He taught from 1911 to 1915 for four years. In 1916, he left the school and went to Calcutta to join Government Art School.

Nandalal Bose's first ties with Santiniketan

In Rabindranath Tagore's school, a new culture, shaped by the implementation of numerous individual creative activities became an integral part of the educational experiment. For him, culture gave direction to life and carried the individuals and community forward. This led him to address the issue of art practices more pointedly within a few years of establishing his school. If coming into contact with nature and life in all its elemental beauty and starkness was a liberating experience for him as a writer, he believed that it would be beneficial to artists as well. Among Abanindranath Tagore's students, he found Nandalal to be the most resourceful and responsive to his ideas. In 1914, he ceremonially welcomed the artist in Santiniketan. Nandalal was thirty two at that time. It was summer and the day was 1st of May. All the teachers were present. Asit Kumar Haldar, Andrews, Pearson, Kshitmohan Sen, Bhimrao Shastri, Vidhushekhar Shastri were there with the rest. The site was in front of the present Carmichael Seat. The site was decorated with lotus leaves. A huge lotus was drawn

around his seat. The outlines were dug in thin trenches and filled with red laterite pebbles. Alpana was also drawn in front. He was garlanded and presented with ceremonial offerings. The poet read out a poem in praise of the young artist. When asked to say something, Nandalal could utter that he was gratified. He was so overwhelmed with this reception and welcome that he had a surreal experience afterwards. He has recalled that he felt his entire being had become transparent and his consciousness was filled with an indescribable joy. He could feel Maharshi's blessings penetrating him and he himself penetrating into the heart of Santiniketan. He was fascinated with the seeming wilderness, the open spaces and the spontaneous liveliness of the children. In fact on the same day afternoon he sketched the young boys swaying on the branches of the thick creepers around Chhatimtala. After 1914, Nandalal started visiting Santiniketan regularly assisting with art classes at the school. Dhirendra Krishna Dev Burman recalls that once he had suggested some themes for a drawing competition. There were these newly erected wooden poles of Santiniketan for electrical connection. The boys could draw any one of them. Also some flower plants were planted with bamboo fencing around them. They could also draw one of these kanchan flower plants or choose from drawing a cow, a Sal tree or Gulancha flowers on a tree. Four or five students took part in the competition. At the end, Nandalal had drawn each of these themes below the boys' drawings with Chinese ink. This new relationship between Nandalal and Santiniketan had actually attached Nandalal with Rabindranath's great endeavor. This was not only a sphere where Nandalal's artist self would blossom, it was also the foundation for the flowering of Indian Art.

Though Nandalal was under the direct supervision of Abanindranath Tagore from 1911–1916, he knew this was not his future. He was seeking a place of stability and restfulness, a place where he would find steadfastness of love that would enlarge the scope of his work, would accelerate his work. Abanindranath's affectionate shelter had helped his creative talent to come out in the open but Nandalal was seeking a vast expanse of inspiration for his work. In the meanwhile, Rabindranath Tagore had taken Nandalal, Mukul Dey and Suren Kar to Selaidaha in 1915 to be in immediate contact with vast open nature to nurture their artistic talents. In self drawn picture postcards that Nandalal exchanged with Asit Haldar at that time, (around 1916) there is an impression of how he felt bored in Calcutta and how the Santiniketan dream filled his being. Tagore himself had gone to Japan in 1916 and had the chance to witness how they had assimilated art in their daily lives and how art there was vital and pulsating with life. He wished that in our country, he could bring life to art and show to our countrymen that it was not only possible but should be attained. He dreamt of this enterprise in his small school in Santiniketan and wanted Nandalal to be at the helm. He started writing to his nephews about his experience in Japan. He pointed out to them that they were missing out on that element of fresh air blowing across their art enterprises. It was also a pointer that he would take it upon himself to prove his point. In the meanwhile, Nandalal was working at the Indian Society of Oriental Art in Calcutta. Tagore requested Abanindranath to let Nandalal come out from his circle and move into Santiniketan. In 1916–17, after Asit Kumar left the school, Tagore sincerely wanted Nandalal to come from 'Vichitra' (a cultural club in Jorasanko where there was a sincere effort to revive Indian traditional and folk art, music, plays and literature) and join Brahmacharyasram. But Abanindranath stood in between. He did not want to let Nandalal leave him. So Rabindranath had to call Surendranath, Nandalal's nephew and close associate to Santinketan.

Surendranath Kar, an artist behind the scenes

Surendranath Kar joined the school in 1917. He was only twenty four at that time. Tagore suggested to him to teach the children to see and observe nature carefully; they should learn to distinguish between different trees, birds of their environment; and understand their sur-

roundings. He advised some other things also—that Suren should start with the younger children first, encourage them in group activities and change their medium of work and try wood. The boys were immensely happy to have Surendranath as their teacher. Students of those times like Dhirendra Krishna Dev Burman, Benodebehari Mukherjee, Santidev Ghosh and others have all recorded in their books their happy experiences of drawing with him. At that time, Surendranath was mainly doing wash paintings of local landscape and neighboring santhals, their lives. The boys were overwhelmed; many of them were inspired to break free from drawing exercises to paint subjects from surroundings that appealed to them. They started drawing on subjects from their immediate surroundings like crow on a rooftop or villagers in their daily lives. Their creative fountains splurged forth. Surendranath had excited them. He taught children to draw on wood, on floors. Boys learnt to experiment on different bases. Surendranath used his experience of drawing on sesame to teach the boys to paint on planks of mango tree wood. He made them paint in Ajanta style. The boys drew on one side and wrote on the other side. He involved the boys in drawing the first fresco of the school with earth colors. It was done on the walls of Satish Kutir (now no more). The subject was an Assyrian lion, an Egyptian Veena player and a mother and child from the Ajanta paintings. Suren had taught them to paint with four organic colors—yellow ochre, saffron, black and white. All of them were earth colors. The boys were initiated to three new horizons—fresco painting, use of organic colors and an exposure to traditional great heritage paintings. Also at the same time Suren came to design some of the constructions that were taking place at this time. Starting with a well, to boarding cottages to the first house of Tagore in the Uttarayan complex, the 'Konark' to the Bell Pavilion of the school, the 'Ghantatala', there were many more. The Ghantatala was designed in wood from an inspiration of the Gate to Sanchi. It was an outstanding piece of work. Much later, it became a concrete structure of the same design. This artist, through his teaching of Art and practice of Art, had instilled in the atmosphere of the school and the hearts of the children a new dimension. He had opened their eyes to beauty and their minds to creation. All this happened by 1919. In 1918, the boys were so charged up that they could bring out an art magazine named *Chhabi* edited by Benodebehari and Panchkori Mukherjee. They wrote in their editorial that it was under Surendranath's guidance and encouragement that they could do so. In functions and festivals, the young boys were led to decorate the ceremonial sites and they did so by decorating with seasonal flowers and drawing alpanas under Surendranath. Mukul Dey was a regular in drawing alpanas. Surendranath was a direct student of Abanindrananth and had learnt painting from him, but he was no less indebted to his cousin elder brother Nandalal in this respect.

When Surendranath Kar came to Santiniketan, Nandalal Bose's elder son Biswarup also got admitted to Brahmacharyasram—the Santiniketan school. Within a few months, Nandalal shifted his family to Santiniketan after seeking Rabindranath's permission.

The beginning of Kala Bhavana

At the same time another epoch making enterprise was happening in Santiniketan. Rabindranath's dream of Visva Bharati where he wanted to bring and generate the best knowledge of the world in a single nest—had taken its first step. In 1918 December, the foundation stone of Visva Bharati was laid. Though formally Visva Bharati did not start functioning before 1921, the foundation had been laid. What happened in the intermediary three years? In 1919 July, Tagore did not hesitate to start some activities of Visva Bharati informally. He had no two opinions in those areas, which he was determined to include in Visva Bharati—music and fine arts. Among the informal classes that started were those of Kala Bhavana. Now to think of Santiniketan approximately hundred years back, when in these vast stretches of land there was only a small school,

came up another small class of learning—that of Art. Could it have come up had not there been some love bonds with the former? In the same year, Rabindranath wrote in *Kalavidya* that in his new found institution he considered art and music to be the two most important organs. In 1919, Rabindranath Tagore built the abode of Art in Santiniketan on the foundation laid by all the art teachers of the school so far. Undoubtedly, Asit Kumar had brought a motion to the developments and Suren had added a vision. Initially, Asit Haldar, Surendranath Kar started classes with a few interested boys and this was the beginning of Kala Bhavana. Nandalal Bose was a part time teacher. He used to come in the weekends. Tagore appealed to Abanindranath Tagore let Nandalal join Kala Bhavana. Nandalal's mind was filled with the ideals of Visva Bharati and the ashram atmosphere in Santiniketan at that time. He could feel that this was the place where his destiny lay. He could unfold here in his originality and spontaneity. Also he could rejoin his family. But he did not have the strength to overrule his master. In a letter to Abanindranath Tagore, Nandalal's master, Rabindranath wrote that in Santiniketan there were all signs that Art, as he desired, will flourish. The boys are inspired and the atmosphere is ready. By 'atmosphere' he was definitely pointing to the school which had become a small society by then and where there was spontaneity, creativity and unbounded joy. The field was set for new and newer experiments. These words of the poet reassert, that Patha Bhavana (the name was Brahmacharyasram at that time) had set the stage for Kala Bhavana to happen and it happened. The boys were already setting stages, designing costumes, illustrating magazines, drawing frescoes, drawing alpanas, designing and making gates. The seasonal festivals had come into celebrations by that time and the functions already been envisioned and performed. The platform was made ready by the school for Kala Bhavan to come up. In refusing Nandalal to join this project, Abanindranath Tagore was almost destroying the pinnacle of the abode of Art that Rabindranath was setting up in Santiniketan. Rabindranath knew he could not pay the amount that Nandalal was receiving at the Oriental Art Society, but the inspiration behind his dreams was bigger than the money. Refusing Nandalal to join Santiniketan would mean refusing him to flower in full and it was like dwarfing him to undesired stature. Rabindranath could clearly see the immense potential of Nandalal and he was desperate to have him at his institution. Abanindranath Tagore understood at last and relented. Nandalal joined as a full time Kala Bhavana teacher in 1920.

The two Bhavanas

These two Bhavanas were like two sisters who had seen pre-Visva Bharati days and they had lived a harmonious common life. Initially, Kala Bhavana included the music department also. The bonds of those days remained strong ever after. Just as Patha Bhavana served as the roots for Kala Bhavana, similarly Kala Bhavana continued to enrich Patha Bhavana and breathe into it uniqueness and excellence. In all functions and festivals, Kala Bhavana would extend help and co-operation. In fact, under Nandalal, Santiniketan pioneered drastic changes in stagecraft, shunning all superfluity and introducing suggestive style. The school, small though it was, set path breaking example in stage decoration under Kala Bhavana's guidance. The music rehearsals would all be conducted by the music teachers of Kala Bhavana. The teachers of Kala Bhavana experimented with costumes and set a standard of classic timelessness and universality. This practice continued for a long time till the sixties. There was a kind of fluidity between the two departments. Children of Patha Bhavana would always go over to Kala Bhavan teachers and students, and get their Anandabazar cards drawn or toys painted. In 1923, Pratima Devi and Andre Karpeles opened a section of crafts in Kala Bhavana named Vichitra. Its aim was to revive handicrafts and folk arts. Skilled technicians were called over to teach book binding, lacquer work, embroidery. Later, Batik, Bandhni were also introduced. Patha Bhavana

students benefitted from these courses from which they could choose their individual options.

Woodcut lessons-Kala Bhavana to Patha Bhavana

Once largely practiced in Bengal, woodcut went into oblivion with the advent of the photographic bloc. In 1923, Andre reintroduced this medium and lino cut to Kala Bhavana. Nandalal applied this form of art to his immortal creations of *Sahaj Path*. This is a unique example of one of the greatest poets and one of the greatest artists coming together to create primers for child education. Later on, this art was pursued with zeal by Suren Kar, Ramen Chakravarty, Biswarup Bose. From them, Kala Bhavana students learnt and they taught this art to the students of the Patha Bhavana. The children used their wood cut and lino cut drawing prints in their school magazines successfully. It was a remarkable achievement by the school children and perhaps unprecedented at that time. Kala Bhavana aesthetised the whole environment of Santiniketan. They drew frescoes in almost all buildings of the school and also others. The school had started fragmented efforts earlier. The old Library building had its first fresco in the teachers' room on ground floor. It was a continuous scroll like painting of aquatic plants and animals using earth and vegetable colors intended to provide a cooling effect. It was done by Benode Behari with the help of Gouri Devi. In 1927, skilled artisan of Jaipur, Narsinghlal was brought over to Santiniketan who taught the indigeneous traditional style of fresco painting and the first floor of the Library building was covered with Egyptian, Persian, Chinese and Indian traditional paintings. Nandalal and Suren Kar drew two original paintings—Vaitalik by Night and Vasantotosava. Tagore wrote a few lines of poem for each panel and they were painted as part of the design. In 1933, the ground floor walls were again painted with the help of Narsinglal.

Conclusion

Patha Bhavana or the Santiniketan school was the soil which held the roots of Kala Bhavana and helped it to grow. Students from the school became its students and also teachers. Of course, Kala Bhavana spread itself unto the skies drawing vitality from many other sources. It has its own life energy and own beauty. Kala Bhavana drew the uninhibited freedom and joy of the children and retained them in its campus life. Patha Bhavana once made the ground and Kala Bhavana magically developed on it. That aesthetised the whole atmosphere of Santiniketan. The totality of the relationship between these two Bhavanas lent to Santiniketan, it's out of the world charm.

References

1. R. Sivakumar, 'Nandalal: His Vision of Art and Art Education', *Rhythms of India: The Art of Nandalal Bose*. Edited by Sonia Rhie Quintanilla. San Diego Museum of Art, 2008.
2. Krishna Kripalani, 'Nandalal: The Man and the Artist', *Visva Bharati News—Nandalal Smarana*, Centenary Number 1882–1982. Santiniketan: Visva Bharati, 1983.
3. Dinkar Kowshik, *Nandalal Basu: Bharatshilper Pothikrit*, translated by Sobhan Shome, National Book Trust of India, 1995.
4. Amitrasudan Bhattacharya, 'Chhobi O Chhondo', *Desh Binodon*, Nandalal Centenary Issue, 1389 BS.
5. Dhirendra Krishna Dev Burman, 'Shilpacharya Nandalal Bose', *Visva Bharati News—Nandalal Smarana*, Centenary number 1882–1982, Santiniketan: Visva Bharati, 1983.
6. Purnananda Chattopadhyay, 'Santiniketaner Nandalal', *Desh*, 33rd Year, 1 Baisakh. Edited by Ashok Kumar Sarkar, 1373 BS.
7. Dr. Panchanan Mandal, *Bharatshilpi Nandalal*, Vol. 1, Rarh Gabeshana Parshad Prakashan, 1982.
8. Prashanta Kumar Pal, *Rabijibani*, Vol. 7, Ananda Publishers, 1997.

Swati Ghosh is a researcher and writer. A master's degree holder in English Literature from Visva Bharati, she has authored numerous articles and books.

Email: swati.santiniketan@gmail.com

Coal Mining of Asansol-Raniganj: An Untold Story of the Environmental Hazards

Santanu Ghosh

The article stresses upon the environmental hazards caused by enormous coal mining in the Asansol-Raniganj area of West Bengal. Apart from devastation of natural resources, huge waste materials are produced by frequent mining activities leading not only to environmental pollution but to air pollution as well. The physical geography as well as human geography of the region underwent transformation. The process started from the colonial times and is still ongoing. The illegal coal mining process after the nationalization of coal, acted as a major catalyst in the destruction of ecological balance.
Keywords: Coal, mining, environment, pollution, greenhouse, illegal, hazard.

Numerous resources on earth are consumed by man for catering his own needs. Coal is one of such resources and being the foremost of sources of energy is consumed for domestic as well as commercial requirements.[1]

Hazards of coal mining

Mined mainly by two main methods—Surface or Opencast and Underground mining,[2] coal mining is usually connected with deprivation of natural resources and devastation of habitat. Massive quantum of waste material is produced by frequent mining activities in the coal mining region. If appropriate care is not taken for waste disposal, it may destroy the environment slowly and steadily. The method now adopted for waste disposal distresses land, water and air and, in turn, affects the quality of life of the people in the nearby areas.

Mining activity also generates tremendous pressure on local flora and fauna mostly where distraction of forest land takes place for mining purpose. The outcome of mining on ground water level, silting of adjoining water bodies and on land is also of abundant concern. It has a boundless effect upon the human health.[3] Thus, a universal approach for mining activities, taking into account concern for adjacent habits and ecosystem, is the need of the hour.

Burning of coal discharges harmful ingredients such as sulphur dioxide, nitrogen oxide, carbon dioxide, and particulates dust and ash. It is globally accepted that coal mining harmfully affects local environment in that it destroys vegetation, causes expansive soil erosion, and modifies microbial communities.[4] Coal mining distresses global environment through release of coal-bed methane, which is about thirty times as influential as greenhouse gas as carbon dioxide.[5] Underground mining causes reduction of ground water at some places, as well as subsidence, etc., resulting in deprivation of soil and land. The dislodgment and resettlement of affected people, with direct bearing felt on their culture, heritage and related features, lead to increase in criminal and other illicit activities on account of impulsive economic development of the area.[6]

Attributable causes of environmental hazards resulting from coal miming in Raniganj belt

Though economic growth and self-environmental hazards reliance call for the bigger mining activities of the obtainable mineral resources,[7] inclusive of coal, its multi-dimensional adverse impacts on environment, directly and indirectly, can hardly be ignored. This necessitates the mentioning of the attributable causes of environmental hazards resulting from underground mining and opencast mining.

Water pollution

Depending upon the nature of coal and dump effluents and rock formation, the water pollution problem in the mining areas is generally classified as Acid mine drainage in case of high sulphur coal, Eutrophication and Deoxygenating because of sulphur and heavy metal pollution.[8]

Without treatment, high level of disbanded solids such as bicarbonates, chlorides and sulfates of sodium calcium, magnesium, iron and manganese are introduced to water while passing through aquifuge and aquiclude and made absorptive due to drooping and industrial usage. This makes the water hard, unhealthy for drinking in some mines of Raniganj coalfield.[9] Low level nitrates and phosphates assist as nutrients to algae; rapid growing of which causes deoxygenating of water and lowering of disbanded oxygen. This is likely to ensue when the underground water is accumulated in water pools. Use of such water for irrigation may expand production and yield of crop.

Acid mine drainage

The general problem regarding coal mining is that breaking of coal and leaking of pyrite of sulphur content from the coal and adjoining formation lead to acid mine drainage. Oozing out of yellow sludge, smell of Hydrogen Sulfide and upsurge in pH value are some of the physical symptoms of the Acid Mine Drainage.[10] This problem has been detected not only in Raniganj, but also in Assam, Arunachal Pradesh and Jammu and Kashmir.[11]

In Raniganj, the sulphur content of semi-anthracite deposits is higher, up to 9 percent. The sulphur in coal deposits of this region is animate as well as pyretic in nature.[12] The organic sulphur was organizationally bound in coal and is difficult to be isolated. Pyretic sulphur, on the other hand, is present as imposition in the coal seams and instant formation nearby in form of balls-circular or elliptical mass or fine distributed particles. These tiny particles are mostly accountable for the acid mine drainage. Crumpled pillars, conceded coal band, unresponsive rocks and lift over coal dust are imperiled to leaching when the aquifer or aquiclude drains down due to secondary penetrability of the inter burden.[13]

Heavy metal pollution

The polluting agents increase because of pumping, and gallons of water from the coal mines outcome result in swelling the salt particles in water, oil, phenol, cyanide, nitrate lead, with consequences in imbalance of oxygen in water. Effluent of oil and grease from the underground machines are the main causes for heavy metal like lead, zinc, arsenic, and cadmium is perceived in traces in the mine water. The toxic substances generally in the confined state within the rock mass are exposed to dynamic setting of soil water system when they start polluting mine water.[14]

Water regime disturbance

Renewing of over burden construction, yield and crusade of ground water, disruption of lithosphere and dewatering of the workings are the interconnected operation of underground mining.[15] Dewatering from underground, renewing from rainwater precipitation and influx of surface water are complimentary to each other. Extensive liberated aquifers are molded with the ground movement in place of a few restrained aquifers.

Starting from precipitation, the water travels overland, adopts through flow, interflow and base flow leading to the basin channel flow and is partially retained in the aquifers. With the creation of underground voids, there is percolation through mine roofs and walls and it ultimately flows due to the failure of the confining beds.[16] The water accrued in the mine is impelled back to surface. On the other hand, ripple of ground troubles the channel of streams or rivers, bringing more area under high flood level of the streams. Depending upon thickness of the encumbrance and the working seams, the fractures become open channel or are wrapped with silting.

Air pollution

The main cause of air pollution is flying ash of

boiler, due to the use of dagger, dumper, scrapper, crustier in open cast coal mines.[17] On account of mining and transporting coals from one place to another, the tiny dusts particles fly in the air which also pollute the air. Besides these, the increasing quantity of carbon dioxide in air also leads to the greenhouse effect, sulpher dioxide results in acid rain, nitrogen oxide results in photochemical smog and the deadly carbon monoxide is also polluting the air.[18] The uncontrolled dust not only creates serious health problem but also affects the productivity through poor visibility, breakdown of equipment, improved maintenance cost and ultimately depreciates the surrounding air quality in and around the mining site. The dust can not only stunt crop development by shading and clogging the apertures of the plants but also pollute nearby surface waters.

Greenhouse gases, acid rain and ground level ozone problems

The greenhouse effect is a natural occurrence which refers to the increase in the earth's surface temperature due to the presence of certain gases in the atmosphere.[19] There is concern that this natural occurrence is being reformed by a greater buildup of gases caused by human activity. The incineration of coal, like that of other fossil fuels, produces carbon dioxide, a gas that is linked to global warming through the greenhouse effect.[20]

The combustion of coal produces gaseous emissions of sulphur dioxide and nitrous oxides leading to the production of 'acid rain' and 'ground level ozone'. Acid rain ensues when sulphur dioxide and nitrous oxides gases react in the atmosphere with water, oxygen and other chemicals to form acidic compounds. Ground level ozone is mainly accountable for smog that forms a brown haze over cities. Ground level ozone is formed when nitrous oxides gases react with other chemicals in the atmosphere and is enriched by strong sunlight. Emissions of sulphur dioxide and nitrous oxides are termed trans-boundary air pollution because the environmental impacts from the production of these gases are not regulated by geographical boundaries.[21]

Noise pollution

Another concerning area is noise pollution. The noise is now considered as a foremost health hazard resulting in partial hearing loss and even enduring damage to the inner ear after protracted exposure. The ambient noise level of the underground mining area is exaggerated by the operation of the cutting machines, conveyor measure and blasting of the coal. The movement of coaling machines and transport units - conveyor, tubes and transfer points cause loud noise which becomes disturbing because of the poor preoccupation by the walls. The surrounding noise level due to different operations in underground mines varies within 80–1040 dB(A). In a mine of Raniganj, the noise level near fan house, conveyor system sharer and road headers are reported to be within 92–93 dB(A). The values are increasing in many Indian mines because of poor maintenance of the machines and surpass the permissible limit of 90 dB(A) for eight hours per day exposure.[22]

The mining areas are facing very high noise pollution in the close vicinity due to direct mining activities like surface winding and handling of coal, loading and transport of coal, workshop activities and in some cases blasting underground.[23] The gases created underground from the coal seams, produced after blasting of the explosive and decay of the biological mass, are discharged to the surface by the main ventilator. The gaseous pollutants to the surface atmosphere include carbon mono-oxide, carbon dioxide, sulphur dioxide and nitrous oxide, a part of which is from the moving vehicles and other sources.[24] The total noise menace due to blasting underground is the result of the audible and sub-audible noise. The reaction of blasting is reported in the forms of damage of old structures due to vibrations, public nuisance vis-a-vis disturbance of sleep and disturbance of sewerage and water supply line, etc.[25]

The amplitude of vibration due to blast wave is observed to be abridged with increase in the height of the building and hence drop in level annoyance in the upper floor. The mines

reveal that in case of machine cut the blasting in the lower section generate more vibration than that of upper portion. The restriction of total charge is essential to minimize the vibration due to blasting underground.

In general, the noise control measures are categorized in three groups-personal protective measures, engineering control measures and administrative measures. The engineering control measures are the most effective as they are based on sophisticated techniques like retrofit approach for installation of noise control treatment on mining equipment.[26] The favored cost-effective system for the underground mining has been the personal protective system ear muffs for the operator of the noise producing units.

Impact of coal mining on land

The coal mining unvaryingly results in massive land disturbance, e.g., excavation, removal of top soil, solid wastes dumping, cutting of roads, etc. The mining industry, in general, is reluctant to re-handle overstrain material for economic reasons but in a few cases it has been planned to re-handle the material to fill the voids generated at the end of mining, and it is expected that the practice will become more widespread in future.[27] Opencast mining has more impending influence on land than underground mining.[28] Opencast coal mining is being used expansively because of its cost effectiveness and productivity with use of the modern technology. Though underground mining has less impact than opencast mining on land, the surface subsidence imposes severe damages to engineering structures such as buildings, highways, bridges and drainage besides interfering with ground water regime.

Many unrestricted wasteful mines of Eastern Coalfields Ltd. and Bharat Coking Coalfields Ltd., both underground and opencast, are flourishing as illegal mining sites. These mines have frequently been referred to as state run private enterprises as few sufficient steps have been taken to restrain the malpractice. These mines have become death traps where unplanned coal exploitation to subsequent roof damages result in loss of lives. Illegal mining is a common characteristic in almost all coal mining areas. The Asansol-Raniganj coal mine region is not an exception.

Illegal coal mining and its effects on environment

Illegal mining can be defined as 'unethical illogical cutting of coal seams under the earth surface without the prior permission of the coal mining authority.'[29] In the coal bearing land, it is the most convenient way to earn money as early as possible. In this way, many big holes are cut into the earth's surface like a rat hole to catch the narrow coal seams.[30] Another procedure is cutting the coal seams from disclaimed mines and these are sold in large amount in the local market through the 'coal mafia' and handsome profit is made through the deal.[31] In this procedure of mining, there are unscientific cuttings of superficial coal seams, which often cause troubles on the surface of the mining region.[32] This type of mining results in large skimming of top soil and also causes soil erosion. Where these mining activities are happening, the area witnesses full devastation of the vegetation.

It is always accepted that the economic development of a country depends on the preservation of the natural resources of that country. As coal is considered as one of the most important and widely used resources,[33] coal mines need to be protected properly for the development of industry. It is important to note that majority of coal mines in India are functioning without installation of adequate anti-pollution devices resulting in hampering the entire environment of the surrounding area destroying its natural balance.[34]

Deterioration in Raniganj started long back

About two centuries ago, the economical coal mining took off in Raniganj coalfield areas and slowly and gradually it acquired a structured form. Raniganj now has acquired the distinction as the worst affected area as a result of mining. In the District Gazetteer of 1910, Mr. J. C. K. Peterson wrote with grief that the

dense Sal forests are cruelly cut down. These forests were the home of varieties of wild animals. From the Gazetteer of 1910 we also came to know that, in 1900 under Asansol sub-division many tigers were found near the Santals Parganas. But unfortunately, the entire population of tiger became extinct in and around the first decade of the 20th century. Cheeta and Hyna also used to roam in these areas before.[35] The extension in these mine areas lead to the extinction of these animals also. The Second World War accelerated the demand of coal and mining sector witnessed a boom therby. The sky rocketing demand actually enhanced the environmental pollution of the surrounding areas of Raniganj.

Geographical particulars of the belt

Raniganj coal field area along with Kasta, Salanpur, Magma and Mejia admeasures about 1530 sq. km stretching 75 km in east-west direction and 35 km in north-south. At present, the Raniganj Coalfield (West Bengal) has only 109 numbers of operating mines out of which 92 are underground mines and remaining 17 are opencast mines. In 1988–89 the total production of coal was three hundred ten lakh tonnes, out of which one hundred twenty-eight lakh tonnes were from open-caste mines and one hundred seventy-three lakh tones were produced from underground coal mines. According to 1981 census, the population of Raniganj, Chitttaranjan and Durgapur was eighteen lakh two thousand. The total number of labours employed in coal field area is nearly one lakh and eighty-four thousand. The number of people depending on them is nearly five lakhs fifty-one thousand. In the year 2000, the total population of coal fields was twenty-nine lakh twenty-one thousand.[36]

In the District Gazetteer of Burdwan of 1951, the land of the coal fields areas was maintained under cultivated lands. The quality and quantity of the crops were negotiable. But within the next eighty decades due to the industrialization process majority of lands became infertile. In between 1920–80, if we compare the land use patterns, we can see that in 55 years the coal industries including other industries devoured the crop lands and graze lands. In between 1923–29, the areas of the captured lands were 45 sq. km but it went up to 175 sq. km in between 1985–86. The T. S. I. report of 1985 maintained about the deterioration of the crop lands and graze lands with a deep concern.

Conclusion

In Asansol-Raniganj region, coal mining has developed a significant effect on the environmental imbalance. Flora and fauna is also adversely affected by the mining hazards. The adverse impact should have been identified at the planning stage itself so that corrective measures may have been taken in advance.[37] The different awareness operations which are the prime concern of environment is to be taken into account. Every mine manager should keep a check list giving information on environmental controls, as envisaged in various mining lease conditions of the Government of India and Environment management plan.[38] Frequent review of this information may enable identification of the site-specific environmental issue at the mine. Poor environmental performance may increase the demands for more strict regulations. The indirect effect of descending has contributed to the drying up of many tanks and dug wells in the vicinity. In several areas of Raniganj coalfield including Sripur and Ninga, plantation on subsided land has been attempted. The scientists are of the opinion that before starting renovation of subsided land, the purpose of renovation in terms of 'land use' should be decided in consultation with the local people.[39] The most significant thing is to plug the cracks and it may not be essential to bring the subsided land to its original state even for use for agriculture, plantation and housing. Some researchers claim that improvements in water retaining capacity of the subsoil in the subsided land are required. Like other countries a set of rules should be framed, and it must also be made mandatory in order to save the ecology of the nation.

References

1. S. Goswami and R. Goswami, *Coal Mining, Communities and the Environment*, New Delhi: New Delhi Publishers, 2014, p.ix.
2. Samir K. Das, *Modern Coal Mining Technology*, Dhanbad: Lovely Prakashan, 1994, p.10.
3. S. Goswami and R. Goswami, op.cit.
4. A. K. Bose and B. Singh, *Environmental Problems in Coal Mines Areas, Impact Assessment and Management Strategies—Case Study in India*, Vol. 4, 1989, p.243.
5. Ibid.
6. A. Khads and P. Aghalayam, 'Underground coal gasification: A new clean coal utilization technique for India.' *Energy*, Vol. 32, 2007, pp.2061–71.
7. A. K. Bose and B. Singh, op.cit., p.243.
8. Sribas Goswami, 'Susceptible Development: Impact of Coal Mining on Environment in India,' *Global Journal of Human Social Science, Geography, Geo-Sciences, Environmental Disaster Management*, Vol. 13, Issue 8, Version 1.0, 2013.
9. Ibid.
10. Ibid.
11. S. Goswami and R. Goswami, op.cit., p.44.
12. K. Sarma and S. K. Barik, *Impact Analysis of Coal Mining on Environment*, Delhi: Global Books Organisation, 2015.
13. Ibid.
14. Sribas Goswami, op.cit.
15. S. Goswami, and R. Goswami, op.cit., p.45.
16. Sribas Goswami, op.cit.
17. Indranil Chattopadhyay, 'Raniganj Koyla Khoni Anchal: Ekti Porjalochona', *Natun Chiti*, Sarad Sonkha, 1990, Barddhaman, G. Konar, ed., Bardhaman Samagra, Vol. 1, Kolkata: Mitram, 2009, p.457.
18. P. K. Sharma and Gurdeep Singh, 'Air Pollution in Coal Mining Areas—An appraisal,' *Minetech*, 13(3), 1992, p.237–44.
19. D. N. Rao, *Air Pollution and Plant Life*, London: Department of Environment, 1971.
20. K. M. Ghosh, *Environment and Pollution Awareness Due to Mining Activities*, Dhanbad: Centre of Mining Environment, I.S.M, 2004.
21. K. M. Ghosh, op.cit.
22. S. Goswami and R. Goswami, op.cit., p.40.
23. Ibid.
24. Sribas Goswami, op.cit.
25. Ibid.
26. Ibid.
27. O. P. Singh, ed., *Mining Environment, Problems and Remedies*, New Delhi: Regency Publications, 2005, p.105.
28. Ibid.
29. N. C. Saxena, G. Singh and R. Ghosh, *Environment Management in Mining Areas*, Dhanbad: Centre of Mining Environment, I.S.M., India, 2000.
30. Sribas Goswami, op.cit.
31. Ibid.
32. Ibid.
33. Indranil Chattopadhyay, op.cit., 1990, p.445.
34. K. Sarma and S. K. Barik, *Impact Analysis of Coal Mining on Environment*, Delhi: Global Books Organisation, 2015.
35. Ibid.
36. Indranil Chattopadhyay, op.cit.
37. Chris McDowell, ed., *Understanding the Improvement: The Consequences of Development-Induced Displacement*, Berghahn: Oxford, 1996.
38. Sribas Goswami, 'Susceptible Development: Impact of Coal Mining on Environment in India,' *Global Journal of Human Social Science, Geography, Geo-Sciences, Environmental Disaster Management*, Vol. 13, Issue 8, Version 1.0, 2013.
39. Sribas Goswami, op.cit.

Santanu Ghosh, Research Scholar, Department of History, Kazi Nazrul University, Asansol (W.B.), Supervisor: Prof. Amitava Chatterjee.

Email: sghosh1402@gmail.com

Chand Baori: A Unique Architecture for Rainwater Harvesting

Anwesha Ganguly

Rainwater harvesting through the process of storing rainwater in a reservoir has proved to be of enormous benefit for its utilisation in the drier regions. An example of this harvesting can be traced in India in a small village named Abhaneri in Rajasthan in the form of a stepwell, known as Chand Baori, a marvelous piece of architectural beauty by itself, built in ancient period.
Keywords: Rainwater, harvesting, stepwell, architecture, benefit.

Introduction

Rainwater harvesting is the accumulation and storage of rainwater for re-use on-site, rather than allowing it to run off. It is the scientific process of collecting, storing and preserving rainwater from rooftop or land surface using simple techniques. In this process, rainwater collected from various places is redirected to a deep pit (well, shaft, or borehole) or a reservoir with percolation. It is used to water gardens, for irrigation and indoor heating for houses, etc. Its domestic use is made with proper treatment. The harvested water can be used as drinking water and for other purposes as well such as groundwater recharge. Overall, we can say that rainwater harvesting is one of the simplest and oldest methods of self supply of water for sustainable use in our daily life.

Historical past of rainwater harvesting

The process of rainwater harvesting can be traced back to the ancient times. It dates back to the Neolithic age when waterproof lime plaster cisterns were built in the floors of the houses in the villages. The Roman civilization, Greek civilization harvested rainwater for use in various purposes. The Greek Island of Crete is known for its use of large cisterns for rainwater collection and storage. Rooftop water storage was common during the Roman empire. The construction of Roman Aqueducts were well known during the 1st century BC The city of Venice also had a developed rainwater storage facility. India is not also lagging behind in conserving rainwater resource.

Indian history of rainwater harvesting

It was around 300 BCE that the farming communities in various parts of India especially Kutch and Saurashtra region of Gujarat, drier parts of Rajasthan, Madhya Pradesh and South India practiced rainwater harvesting for agricultural uses. It was practiced by the Chola and Chauhan Kings.

The majestic architectural structures standing as historical monuments like forts, palaces made excellent use of river water inside the monuments for bathing purposes and also for keeping the royal rooms cooler than the surrounding environment since ancient days. The contribution of temples known for its architectural beauty in various parts of india in rainwater harvesting is no less important too. The Brihadeshwar temple at Thanvajur in Tamil Nadu, Jahaz mahal at Mandu in Madhya Pradesh, Rani ki vav at Patan in Gujarat, Agrasen ki baoli at Old Delhi, and many more stand witness to such claims being made. But the most important contribution of Indian architecture directly related to a spectacular water management system can be traced in the construction of a stepwell, known as Chand Baori stepwell, located about 90 kilometres away from Jaipur city in a small village called Abhaneri at Dausa district in Rajasthan built between the 9th and 10th century AD by Raja Chanda

of the Chauhan dynasty.

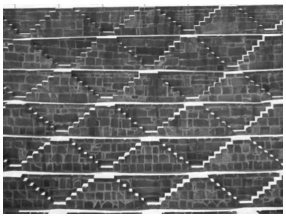
Chand Baori—an architectural beauty in rainwater harvesting

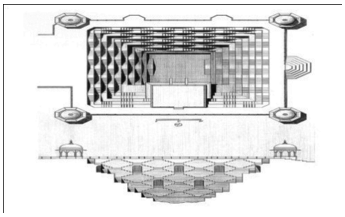
In the northern Indian states of Gujarat and Rajasthan, due to low rainfall and long dry spell, the problem of water is acute. Rainwater harvesting and conservation of water is of utmost importance in these places for its use especially during periods of drought. The stepwell, as a means of rainwater harvesting, is an ancient form of well where the water could be reached by descending a set of steps to the water level. The stepwells are called by various names such as baoli, baori, baudi, bawdi or bavadi in Rajasthan and vav in Gujarat. Though North India has many stepwells, Chand Baori stepwell is one of the world's oldest, deepest and most spectacular stepwells. A deep four-sided structure consisting of several steps, the stepwell has not only become the source of drinking water but also a place of bathing, prayers and meditation.

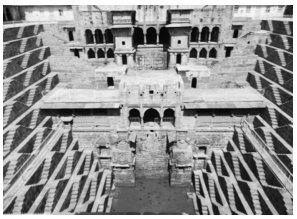
In 1864, the famous French world traveler, Louis Rousselet described the existence of Chand Baori as 'a vast sheet of water, covered with lotuses in flower, amid which thousands of aquatic birds are sporting, at the shores of which bathers washed, surrounded by jungle greenery.' It is pertinent to note that the traveler was not describing a river side or a lake side, rather an ancient well.

Architecture of Chand Baori stepwell

Constructed exclusively for rainwater harvesting and preservation of water for daily uses by the local people, Chand Baori stepwell is a deep four-sided structure with water at the base and a huge temple on one side. It is built in such way that allows water to get collected from rain and remain cool for several months. It is a square construction measuring 35 meters on each side. Three out of four sides have steps that lead down to the bottom of the well. In the stepwell, there is a central, vertical shaft with water that spreads out to a pool with a broad mouth around which steps are built. It has a large open top and graduated sides meeting at a relatively shallow depth. The depth of the stepwell depends on the underground water level. The water level varies according to season. During summers the water level lowers down as the ground water table falls. But during rainy season the water reaches to higher level almost covering most of the steps. It has 3,500 steps built on 13 levels with the most amazing symmetry as they taper down to meet the water pool. The steps form a magical maze and the consequent play of light and shadow on the structure gives it a captivating look. It looks like an upside down pyramid. It is a complete Hindu architecture with exquisite paintings and sculptures of ancient Gods and Goddesses adoring its walls along with beautiful jharokhas, pillars and galleries. It extends 100 feet into the ground, making it the deepest stepwells in India.







At the bottom of the well, the air remains 5–6 degrees than the surface. It was designed to conserve as much water as possible during those days. One side of the well also consists of resting rooms meant for the royals. Later, a summer palace was built on either side of the baori where the chauhan rulers in ancient days used to stay there. The Mughals later added galleries and a compound wall around the well.

Conclusion

Now-a-days, we talk about conserving rain water for sustainable use of natural resources. Standing in front of such an architectural won-

der, one will have to think about the height of scientific mind of people in those days that enabled them to make such an excellent mathematical marvel which would preserve rain water. Having been built exclusively with the motive of water preservation and use of water during long dry periods in the harsh and arid landscape of Rajasthan, the stepwell got mixed up with the daily lifestyle and culture of the local people since it was built. The ancient structure proves that the concept of sustainable development was not the concept of the modern world; rather its seeds were sown long back. There is no denying the fact that rainwater harvesting system in the 21st century has much developed with modern technology. Many scientific ways of water preservation are applied now using various advanced equipments. People now can conserve water at their rooftop by collecting rainwater and storing it inside the underground reservoirs and tanks which could help in daily household uses and also for groundwater recharge. In areas especially the drier or drought prone areas where there is scarcity of water, the groundwater often falls below the water table. Rain water harvesting can be a better method by digging modern recharge wells which are the substitutes of stepwells.

References

1. Brad Landcaster, *Rainwater harvesting for drylands and beyond*, Vol. I, 2nd Ed, Rainsource press, 2013.
2. Arumugham Kalimuthu, *Rooftop rainwater harvesting*, New Delhi: *Wash Institute*.
3. B. L. Bhadani, *Water Harvesting, Conservation and Irrigation in Mewar*, Manohar publishers, 2012.
4. V. N. Bahadur, *Stepwells of Rajasthan*, Shubhi publications, 2016.
5. Neelima Vahsistha, *Art Study of the Chand Baori of Abhaneri*, (8–9th century), Vol. XII, proceedings of the Rajasthan history congress, Sirohi session, 1982.
6. K. C. Jaina, *Ancient Cities and Towns of Rajasthan*, Delhi, 1972.
7. P. K. Mohanty, Kanbur Ravi and Ahluwalia, Isher Judge, *Urbanisation in India: Challenges, Opportunities and the Way Forward*, New Delhi: Sage publications India Pvt Ltd, 2014.
8. Retrived from: https://en.m.wikiversity.org >wiki>rainwaterharvesting.
9. Retrived from: https://en.wiki.org>wiki> architecture.
10. Retrived from: https://en.wikipedia.org/wiki/ stepwell.
11. Retrived from: https://www.atlasobscura.com
12. Retrived from: https://www.asijaipurcircle.nic.in
13. Retrived from: https://www.thehindu.com/ opinion/columns/a-mathemtical-marvel-called-chand-baori/article18308759.ece.

Anwesha Ganguly, M.A. (Geography Hons.), B.Ed, M.Ed.

Email: anwesha.geog@gmail.com

Thumri on Maj-Khamaj in Feature Films

Sayani Palit

The flexible natured raga Maj-khamaj has been one of the favourites of the composers since long. Being a sub-form of the Dhun ang based raga Khamaj, Maj-khamaj has been used in commercial as well as semi-classical genres. The present article emphasizes the compositions which have an essence of Thumri ang used as melody to create emotions on the silver screen. The present writing briefs each film song with reference to their compositional structure, arrangement and situational factor.
Keywords: Maj-khamaj, Thumri, Film-songs.

Introduction

This article talks about one of the most appealing genres of Indian classical music, Thumri. Until 15th century, no major historical reference can be found about Thumri. In 19th century, the first reference of Thumri appeared with the link of the classical dance form Kathak. This was the Bandish Ki Thumri or Bol-baant that developed mostly in Lucknow. Thumri used to be performed by the dancers in the court of Nawab Wajid Ali Shah. In that period, this genre evolved mainly with mistresses. In late 19th century, a bit slow-paced Bol-banao Thumri could be heard in Varanasi which was independent of dance forms. Later on, a form of Panchhwa Thumri or Punjab ang Thumri is found which is quite fast and is being sung with 'Murkis' and ornamentations.

Among all the traditional genres, Thumri is the most connecting style that deals with different shades of emotion. So, its use is not only restricted in pure classical genre, but can also be noticed in film music because film music deals with different shades of emotion.[1,2]

Thumri in Films

Thumri has been used in the silver screen from the early days of the motion picture. Many music directors have used traditional Thumris to create an emotional impact. Few of them have not applied traditional Thumris but Thumri ang to actualize the music in their films. The composers have utilized Thumri songs whenever they have got a proper situation in the storyline. They have also done experiment with the music arrangement as well. Starting from the very early days of talkies, a number of Thumris have been sung by Rajkumari in the 30s. K. L. Saigal has sung a popular Thumri, 'Piya Bina Nahi Aawat,' way back in 1935, in *Devdas* and Saigal's 'Baabul Mora Naihar' in the 1938 movie *Street Singer* is unforgettable for the music lovers.[3,4]

Raga Khamaj

According to Prem Jialal Vasant, Raga Khamaj, the specific improvisational scale based on this mode, has the following structure:

- Aroha (ascending structure)–S G M P D N S′.
- Avaroha–S′ n D P M G R S.
- If Sa is tuned to C, then this would translate as C B–flat A G F G A E F D C.

Raga Khamaj is a Shadav-Sampurna rag due to the exclusion of the Re in the arohana. Even in the avarohana, the Re is weak.

The ascent normally avoids Re and uses natural Ni, whereas the flat Ni is used in the descent. Ga and Ni are important notes and Pa is the resting note. Although Khamaj is a part of the pure classical music, its romantic portrayal makes it much more appro-

priate to the semi-classical and lighter styles. There are many film songs in Khamaj like 'O Sajna, Barakha Bahara Ayi' (*Parakh*, 1960), 'Piya Tose Naina Lage Re' (*Guide*, 1965), 'Ayo Kahan Se Ghanashyam' (*Buddha Mil Gaya*, 1971), 'Bada Natkhat Hai Re Krishna Kanhaiya' (*Amar Prem*, 1971), 'Kuch To Log Kahenge' (*Amar Prem*, 1971), 'Mere To Giridhara Gopala' (*Meera*, 1979) and many more popular Bollywood numbers can be heard but these are commercial in nature and are not a part of the pure Thumri ang. Few traditional thumris can also be heard based on this raga like 'Koyeliya Kuk' sung by Pt. Ajoy Chakraborty in *Swapno Niye* (1999) and 'Anmilo Sajna,' by Pt. Ajoy Chakraborty and Begam Parvin Sultana with the music coposition of Uttam Singh in *Gadar* (2001). This melodious raga has inspired many composers to create different compositions.[5]

Maj-Khamaj

This raga has been explored more in the lighter forms of Hindustani Classical Music such as Thumri, Dadra, and Tappa, etc. The application of Shuddh as well as Komal Nishad is the speciality of this raga. A raga is mostly described by the phrases and one could identify the raga by the 'Gayaki' of the vocalist as well as some of its main phrases. Maj-Khamaj is actually a sub-form of Khamaj. When the raga is being dominated by the Madhyam instead of Pancham, it can be categorised as Maj-Khamaj. From another angle, it can be stated as when raga Yaman-Kalyan is being sung from Madhyam, it becomes Raga Maj-Khamaj. That means when shudh Ma becomes Sa and Yaman-Kalyan is being sung, it sounds like Maj-Khamaj. In this case, Ma assumes dominance and acts as the tonic. Generally this raga is rendered in the late evening whereas traditionally the time of the raga is night as stated by Bhatkhande.[5a] Mostly, the following main phrases can be noticed in the compositions:

s g m d n d g g m
p d n s'n d g g m
g s g g m m r g m

Film songs, which are either a proper Thumri or have a flavour of Thumri present, are being discussed here. Different music directors have applied Maj-Khamaj in their creations to actualize Thumri ang. There exists a few basic similarities as the compositions feature few common main phrases of the same raga but the composers have also shown their own application of the raga that has made one song different from the another.

***Jab We Met*—'Aoge Jab Tum,' Rashid Khan-Sandesh Shandilya and Pritam (2007)**

The 2007 Hindi romantic film *Jab We Met* has been directed by Imtiaz Ali and produced by Dhillin Mehta. The song 'Aoge Jab Tum' has been composed by Sandesh Sandilya and lyrics written by Faaiz Anwar. This song features the amazing vocals of Ustad Rashid Khan.

Inspite of being a commercial track of a Bollywood Hindi film, the song 'Aoge Jab Tum' has a flavour of a traditional Kajri, a form of Thumri that is being sung as a love saga in the days of monsoon. The tune is like the last hope of a lover waiting for his beloved to come and rejuvenate his incomplete life with love and light forever.

Here, the music director has done a contemporary arrangement. The track has been properly programmed with a perfect blend of electric and acoustic instruments. While on one side electric bass, guitar, drum and keyboard have been applied, on the other side flute, violin, chello and tabla have been used to balance the acoustic flavour of the track. Lyrically also the song resembles with a Kajri.

'Sawan Ki Ritu Ayi Ri Sajaniya, Pritam Ghar Nahi Aye'—a popular traditional Kajri has a structural similarity with the lighter form of a commercial number—'Aoge Jab Tum O Sajna, Angna Phool Khilenge.' Keeping the depth of the expression and the aesthetic sense unchanged, only the song has been modernised with the change of time.

Raga Maj-khamaj has been presented here to create the melody. Amazing prelude and interludes can be heard in flute, violin and guitar which have upgraded the song into another level. At the end of the composition, a few creative ornamentations and different unique

phrases of raga Maj-khamaj have been presented by the melodious voice of Ustad Rashid Khan and this makes this one of the favourites on the playlist.[6, 7, 8]

***Bapi Bari Ja*—'Sajna Barse,' Rashid Khan and Arpita Pal, Jeet Ganguly (2012)**

Bengali film *Bapi Bari Ja* has been released on the 7 December 2012. The film is being produced jointly by Shree Venkatesh Films Pvt. Ltd. and Ideas Creations and Productions Pvt. Ltd. The film has been directed by Abhijit Guha and Sudeshna Roy and music directed by Jeet Ganguly.

The music director has used the style of Kajri in this song. It is often used to describe the longing of a young woman for her lover as the black monsoon clouds come hanging in the summer skies and the song is notably sung during the rainy season. Here, the semi-classical genre of Kajri is being commercially used in the song Sajna Barse in the film. Raga Maj-Khamaj has been nicely depicted by the vocals of Ustad Rashid Khan and Arpita Pal. The music director has used proper 4/4 beats Kaharba and at the end of the song a portion of Laggi can be ascertained on tabla. The composer has used the style of Kajri which has been recorded by the mesmerizing voice of Ustad Rashid Khan. In the middle of the song, a Bengali portion comes as antara and then returns the Kajri again. A small English portion has added a twist on the track. Usually, in the traditional singing of Thumri, use of sarangi creates the magic but for a change the composer has used the other Indian instruments like sitar, flute and tabla here making the song more lively.

***Teen Kanya*—'Yaad Piya Ki Aaye,' Ustad Rashid Khan and Shreya Ghosal, Indradeep Dasgupta (2012)**

Bengali film *Teen Kanya* was released on 2 November, 2012. The film has been directed by Agnidev Chatterjee and produced by Rose Valley Films. Music director Indradeep Dasgupta has composed the tracks and the song 'Yaad Piya Ki' is being recorded by Shreya Ghoshal and Ustad Rashid Khan. This song is written by Srijato.

Here, the composer has beautifully blended two genres. The tune is a perfect fusion of a Bengali Gazal and a traditional Kajri ang which is being written in ornamental Hindi. The Bengali portion is based on raga Mishra Bageshree and the tune of the Hindi part is on raga Maj-Khamaj and Bageshree as well. At first, the song starts with Bengali gazal by Shreya Ghoshal and overlaps the Kajri portion by Rashidji, followed by Shreya's Melodious first antara in Bengali. The composition continues with Rashidji's Laggi portion on Maj-Khamaj and then after second antara in Bageshree as well. The composer has used two madhyam jaan ragas to make the blending very interesting. It is the composer's true musical sensitivity which has made the two different ragas combine and sounding so smooth. The ending of one part and the starting of another do not create any jerk to the listener.

The arrangement is new aged with the use of guiter, warm pad, strings, soft drumming; and the matured tabla playing by Mayook Bhaumik is a listening treat. The captivating voice of Ustad Rashid Khan has made the tune sound like a conventional Kajri and amazingly Shreya Ghoshal has been able to present two different singing styles by delivering her melody portion with complete justice.[9, 10]

***Chakravyuh*—'Aiyo Piyaji,' Ustad Rashid Khan, Shantanu Moitra(2012)**

Hindi film *Chakravyuh* was released on 24 October, 2012. Produced and directed by Prakash Jha, this film talks about social issues. The song 'Aiyo Piyaji' is a romantic track featuring Arjun Rampal and Esha Gupta. The song is sung by Ustad Rashid Khan.

The film talks about political/social conditions of India. This song has been melodized by Shantanu Moitra and the lyrics have been poetized by Irshad Kamil. The tune has been composed on raga Maj-Khamaj. The Thumri ang can purely be felt in the entire song. Not only the feel, lyrically and compositional structurewise also it can be interpreted as a tradi-

tional Thumri. The music director has instrumentated the track in a modern-day soundscape but the offering of the vocalist is very much classy and pure. The song starts with a vocal alap where the main phrases of raga Maj-Khamaj has been rendered in the appealing voice of Ustad Rashid Khan. Layers of warm pad, guitar, tabla, ghungru and techno loops on rhythm have mainly been used to create the soundtrack. The amazing lead parts on guitar and the unique modulation on the tabla playing showed the level of creativity of the arranger. The appropriate lyrics with a folkish tune make this one sound really catchy.[11,12]

***Har Har Byomkesh*—'Roothe Sajan Kaise,' Sabina Mumtaz Alam, Bickram Ghosh (2015)**

The Bengali film *Har Har Byomkesh* has been directed by Arindam Sil and music has been composed by Bickram Ghosh. The song has been written by Sutapa Basu, recorded by Sabina Mumtaz Alam and dance-choreographed by Sinjini Kulkarni.

The profound cultural heritage of spiritual enlightment and artistic endeavours of Benaras have attacted numerous eminent scholars and preachers to visit the city. Varanasi has been a blooming centre for many musicians from decades. The song has been beautifully picturised at Varanasi, the city commonly known as Benaras, the spiritual capital of India. The Holy Ganges, the religious-artistic activities, and the pure selfless love have all been amazingly captured on the lenses and presented on the silver screen.

The music director has used Maj-Khamaj to establish the ambience. This composition is being traditionally presented with tanpura, sarangi; and a bit of warm pad can be heard in the soundscape. No rhythm section has been implemented over it. The tune has been used as the background of the whole scenario.[13,14,15]

***Rajkahini*—'Jiya Maane Na,' Rekha Bharadwaj and Indradeep Dasgupta (2015)**

Bengali feature film *Rajkahini* has been released in 2015. The film has been produced by Shree Venkatesh. and Srijit Mukherjee has taken care of the entire story, screenplay, dialogue and direction of this film. The sound track of this film has been composed by music director Indradeep Dasgupta. The song 'Jiya Maane Na' has been released on 5 November 2015 in the voice of Rekha Bharadwaj and Indradeep Dasgupta. The lyrics have been written by Srijato.

The film maker, Srijit Mukherji narrates one of the many gruesome incidents that happened during the Partition of Bengal in 1947. The song 'Jiya Maane Na' reflects the struggling life of young sex workers and their daily sufferings. The track talks about their pain, isolation as well as the bond they share with each other. The song starts with an adlib with Indradeep Dasgupta's voice where he has clearly presented few classy phrases of Maj-Khamaj, then the main composition continues with 4/4 beats of formal Kaharba. The music director has made the audio sound like a bit traditional with the use of few acoustic Indian instruments like tabla, sarod, tanpura and esraj. The structure of the composition resembles the form of Kajri that complements with the appropriate lyrics. The playing of effective sarod by Prateek Srivastava and the impressive play of esraj by Shubhayu Sen Majumder have created the environment of the music that of a conventional Kotha Bari of 19th century that revolves with the storyline.

Maj-Khamaj has been beautifully brought out in the melting voice of Rekha Bharadwaj. She has emphasized each word with proper expression that has found poetic justice.[16,17]

References

1. Peter Manuel, *Thumri in Historical and Stylistic Perspectives*, Motilal Banarsidass, 1989.
2. Ashok Damodar Ranade, *Music Contexts: A Concise Dictionary of Hindustani Music*, Bibliophile South Asia, 2006.
3. Shyamanuja Das, *Nothing to declare*, retrieved on 2011 from https://nothingtodeclare.in/2014/01/17/the-millenium-thumris-of-hindi-cinema/
4. Dr R. C. Mishra, retrieved on Feb 27, 2009 from http://mishraraag.blogspot.in/2009/02/ thumri-

songs-in-hindi-films.html

5. David Courtney, *Rag Khamaj (Khamaj)*, retrieved on chandrakantha.com https://chandrakantha.com/raga_raag/khammaj/khammaaj.html
6. MovieTalkies.com, retrieved on Oct 18, 2007 from http://www.movietalkies.com/music-reviews/an-all-out-hit-album/
7. Joginder Tuteja, *Bollywood Hungama*, retrieved on September 24, 2007 from http://www.bollywoodhungama.com/movie/jab-we-met/songs/music-critic-review/
8. Khalid Mohamed, *Hindustan Times*, retrieved on Oct 27, 2007 from https://www.hindustantimes.com/movie-reviews/review-jab-we-met/story-u69NU2DCqGjmTMxQdnPlwM.html
9. *Times of India*, retrieved on Jan 11, 2017 from https://timesofindia.indiatimes.com/entertainment/regional/bengali/news-interviews/Rituparnas-next-is-a-psychological-thriller/articleshow/16862285.cmc?referral=PM
10. *Times of India*, retrieved on Oct 31, 2012 from https://timesofindia.indiatimes.com/entertainment/regional/bengali/previews/TeenKanya/articleshow/17030715.cms?referral=PM
11. Sheetal Tiwari, *Bolly Spice.com*, retrieved on Oct 7,2012 from https://bollyspice.com/chakravyuh-music-review/
12. Joginder Tuteja, *Bollywood Hungama.com*, retrieved on Oct 11, 2012 from http://www.bollywoodhungama.com/movie/chakravyuh-2/songs/music-critic-review/
13. Sankhayan Ghosh, *The Hindu*, retrieved on Jan 10, 2016 from http://www.thehindu.com/features/cinema/cinema-reviews/Har-Har-Byomkesh-A-Bengali-in-Banaras/article13992041.ece
14. Ruman Ganguly, *Times of India*, retrieved on Jan 12, 2017 from https://timesofindia.indiatimes.com/entertainment/bengali/movies/news/arindam-sils-har-har-byomkesh-releases-today/articleshow/50233858.cms
15. Blonnet.com, archived from the original on 24 Sep, 2009 retrieved from https://www.thehindubusinessline.com/life/2004/02/02/stories/2004020200050300.htm
16. Amitava Nag, *Silhouette Magazine*, retrieved on Oct 22, 2015 from https://learningandcreativity.com/silhouette/rajkahini-review/
17. Upam Buzarbaruah, *Times of India*, retrieved on Apr 20, 2016, 02.02 PMIST from https://timesofindia.indiatimes.com/entertainment/bengali/movie-review/rajka-hini/movie-review/49448912.cms

Bibliography

Newspaper References:

1. Mohamed Khalid, 'Review: Jab We Met.' *Hindustan Times*, Oct 27, 2007. Accessed February 12, 2018 https://www.hindustantimes.com/movie-reviews/review-jab-we-met/story-u69NU 2DCqGj mTMxQdnPlwM.html
2. Admin, 'Rituparna's next is a Psychological Thriller.' *Times of India*, retrieved on January 11, 2017. Accessed March 21, 2018 from https://timesofindia.indiatimes.com/ entertainment/bengali/movies/news/Rituparnas-next-is-a-psychologycal-thriller/articleshow/16862285.cms.
3. Admin, 'Teen Kanya.' *Times of India*, Oct 31, 2012. Accessed March 31, 2018 from https://timesofindia.indiatimes.com/entertainment/bengali/movies/previews/Teen-Kanya/articleshow/17030715.cms.
4. Sankhayan Ghosh, 'Har Har Byomkesh: A Bengali in Banaras.' *The Hindu*, January 10, 2016. Accessed February 20, 2018 from http://www.thehindu.com/features/cinema/cinema-reviews/Har-Har-Byomkesh-A-Bengali-in-Banaras/article13992041.ece.
5. Ruman Ganguly, 'Arindam Sil's Har Har Byomkesh Releases Today!' *Times of India*, January 12, 2017. Accessed April 15, 2018 from https://timesofindia.indiatimes.com/bengali/movie/news/Arindam-Sils-Har-Har-Byomkesh-releases-today/articleshow/50233858.cms.
6. Upam Buzarbaruah, 'Rajkahini.' *Times of India*, April 20, 2016. Accessed March 22, 2018 from https://timesofindia.indiatimes.com/entertainment/bengali/moviereviews/rajkahini/movie-review/49448912.cms.

Book references:

1. Peter Manuel, *Thumri in Historical and Stylistic Perspectives*, Motilal Bannarsidass, 1989.
2. Ashok Damodar Ranade, *Music Contexts: A Concise Dictionary of Hindustani Music*, Bibliophile South Asia, 2006.

Website References:

1. Shyamanuja Das, 'The Millennium Thumris of Hindi Cinema.' *Nothing to Declare*, January 17, 2014. Accessed April 20, 2018 from https://nothingtodeclare.in/2014/01/17/the-millennium-thumris-of-hindi-cinema/.
2. Dr R. C. Mishra, 'Thumri Songs (Hindi) in Films.' *Life and Music*, February 27, 2009, accessed February 20, 2018. http://mishraraag.blogspot.in/2009
3. Admin, Movies Talkies, 'Jab We Met Music Reviews: An All-Out Hit Album.' Movie Talkies. retrieved on Feb 18, 2018 from http://www.movietalkies.com/music-reviews/an-all-out-hit-album/
4. Joginder Tuteja, Music Review of 'Jab We Met' by Joginder Tuteja', *Bollywood Hungama*, retrieved on Mar 01, 2018 from http://www.bollywoodhungama.com/movie/jab-we-met/songs/music-critic-review/

5a. KPM 1, 1979.

5. Sheetal Tiwari, 'Chakravyuh Music Review.' *Bolly Spice*, retrieved on Apr 05, 2018 from http://www.bollywoodhungama.com/movie/chakravyuh-2/songs/music-critic-review/
6. Joginder Tuteja, op.cit.
7. Rinku Gupta, 'Older than History.' *The Hindi Bussiness Line*, Sep 24, 2009, retrieved on Apr 23, 2018 from https://www.thehindubussinessline.com/life/2004/02/02/stories/2004020200050300.htm.
8. Amitav Nag, 'Rajkahini—A Valiant Effort.' *Learning and Creativity*, Oct 22, 2015, retrieved on Apr 25, 2018 from https://learningandcreativity.com/silhouette/rajkahini-review/

Sayani Palit, an Indian classical and semi-classical vocalist and a playback singer, the author is a research scholar at Bengal Music College, affiliated to Calcutta University, Supervisor: Dr Manashi Mukherjee.

Email: yoursayani@gmail.com

Acharya Chinmoy Lahiri

The Biography of a Versatile Genius of North-Indian Classical Music

Kalpita Devi

Acharya Chinmoy Lahiri is a name to reckon with in Hindustāni classical and semi-classical music. Immense is his contribution too in the development of Bengali music. A down memory lane journey has been undertaken in the present article to give a glimpse of the musical contributions of Acharya Chinmoy Lahiri in the fields of Hindustāni classical and semi-classical music as also in the development of Bengali music.

The birth of a maestro

Sangeet Acharya Chinmoy Lahiri, a notable name in the field of North-Indian Classical Music, was born on 20th March, 1920 out of the wedlock of Shri Srijeeb Chandra Lahiri, a civil engineer by profession and Smt. Saroj-Bashini Devi in a zamindar family of Tāntibandh in Pabna district of the present Bangladesh. Initiated in music at a very tender age, he was initially guided by Guru Shri Rabin Chattopadhyay.

The maestro's music lesson

Later on Acharya Lahiri moved to Lucknow where he stayed for many years. It was at Lucknow where he took his music lessons from a number of maestros of Indian Classical Music, one among whom was Pandit Shrikrishna Narayan Ratanjhankar Ji (Agra Gharana) who was the former Principal of Lucknow Marris College, now known as Bhatkhande Music College. It is pertinent to note that Acharya Lahiri was a pupil of Lucknow Marris College. He underwent rigorous taalim/training under the watchful eyes of Pandit Dilip Chandra Bedi (Agra Gharana), Pandit Dhruv Tara Joshi (Gwalior Rampur and Kairana), Khalifa Ustad Khurshid Ali Khan and Ustad Chtte Khan. But the distinguishing feature of Acharya Lahiri was his ability to blend his taalim/training along with his own imaginary aspects of Khayal Gayaki and that made him popular and different from other performers of his time. His command over the Urdu and Hindi languages gave him mastery on his subject.

The maestro as a phenomenon in Hindusthāni Classical Music

Acharya Lahiri ultimately moved to Kolkata where he stayed the rest of his life and started contributing to the world of Hindustāni classical and semi-classical music from Kolkata. He introduced his own style of rendering music which was innovative in nature and soon become a phenomenon in Hindusthāni Classical Music in Bengal. His contributions towards Khayāl, Ṭhumrī, Rāga-Pradhān Bānglā gāna, Gīt-Ghazal, etc., are highly remarkable in the history of Bengali music.

The maestro's contribution in creation of new Ragas

Acharya Lahiri's creations made a history in the field of Indian Classical and Light Classical Music. He has with his own credit, given birth to a numerous ragas of which mention may be made of Shyam-kauns, Dhani-kauns, Nand-kauns, Lalita, Prabhati Todi, Jogomaya, Roop-kalyani, Kushumi-kalyan.

Creator of thousands of bandishes in his pen name 'Magan' in different common and uncom-

mon ragas, Acharya Lahiri had a strong lyrical command that enabled him to express his poetic description through music. He wrote several Thumri, Dadra, Hori Bhajan, Geet, Ghazal and Ragpradhan which is regarded in Bengal as an important Semi-classical music. While we find him recorded in several of his compositions, a few of his notable disciples too recorded in the compositions of their Master. Details about various ragas can be found in his book *Magan-Geet-O-Taan-Manjari* published in four volumes wherein a total 68 conventional and unconventional (Maṅgalvatī, Trivenī, Śālak Barārī, Rūpakalyānī, Śivānī, Nilānjanī) rāgas were given elaborate description of Bandiś and various difficult pattern of Svargam in those rāgas.

The maestro as an exceptional identity in Khayal Gayaki

Acharya Chinmoy Lahiri is one of the notable examples of his era who executed the Sargam and Taans with different styles which became his exceptional quality or identity in Khayal Gayaki (way of singing). As he had extensive taalim/training of different Gharanas (School of Music), he executed and exhibited the best features in his own way. He used to emphasise on the lyrical part of the Khayal Music. We find in him his exceptional ability to unfold the literature of the Bandish (lyrics of the raga), maintaining its orthodox nature. He possessed the quality of not ignoring the emotive content hidden with the raga and used to present it in a multidisciplinary way which included the characteristics of the raga, the emotive content therein, the bold literature with meaningful sentences, the various aspects of Barhat (expansion of the raga), and of course the laykari (the rhythmic patterns), Sargam and Taans with various creative ornaments.

The maestro as a performer

Acharya Lahiri had started his musical career as an approved artiste in All India Radio, Lucknow at the time of its very beginning in 1936. After working in Lucknow radio, he shifted to Dhaka and joined as a music producer in Dhaka Radio. In 1944, HMV record company was moving in many places. They were searching for the budding stars to record their songs. They had recorded two Rāga-Pradhān Bengali songs, namely, 'Nā māne mānā' and 'Duwāre elo ke' written by Gopal Dasgupta at Nārī Śikṣa Mandir, Dhākā in Khayāl style sung by Acharya Lahiri which were his own compositions.

In his performance in different programmes (jalsā), he used to mesmerize his listeners with his various patterns of tānkāri, rhythmic improvisation, alluring bol vistār and very charming voice throwing. At the invitation of All Bengal Music Conference, he once performed there Rāga Yaman. Getting the opportunity to show his talent on the same stage for the second time, he performed his own created raga 'Nandakoṅś', vilambit 'Byākul nainā nīr bahi āye' and drut 'Paḍu tore mein paiyā'. That was a very successful recital for him.

The maestro's contribution in film

Acharya Lahiri made a phenomenal contribution in Bengali film music. The popular Bengali Ragpradhan 'Tribeni Tirtho Pathe Ke Gahilo Gaan' composed by Acharya Lahiri was used in the Bengali film *Saap Mochon*. It is interesting to note that Achaya acted in the film as the Guru/Trainer of the legendary actress Suchitra Sen. The composition was presented by Acharya Lahiri and his disciple Smt. Pratima Banerjee. Another title music from the film *Deya Neya* based on Raga Rageshri set to Drut Ektaal was a remarkable presentation by Acharya Lahiri and his disciple Vidushi Shipra Bose which won the hearts of the Bengalis across the globe.

The maestro as a trainer and teacher

Acharya Lahiri for some time worked as a trainer in HMV and was a lecturer at Rabindra Bharati University in the Department of Music. He was a successful Guru/Trainer of his time. His disciples who carried his treasures included, amongst others, Geetashree Sandhya Mukherjee, Padmashree Begum Parveen Sultana, Vidushi Shipra Bose,

Vidushi Haimanti Shukla, Vidushi Mandira Lahiri (daughter-in-law), Smt. Arati Mukherjee, Smt. Bani Ghoshal, Pandit Dinanath Mishra, Pandit Shyamal Lahiri (son), Shri Satinath Mukherjee, Shri Manabendra Mukherjee, Shri Akhilbandhu Ghosh, Shri Jatileshwar Mukherjee, Shri Prasun Bandopadhyay, Shri Shyamal Mitra.

Conclusion

Art is never static; it changes with time. Bengali classical songs were influenced a lot with music from other states at the beginning of twentieth century. Artistes like Ustad Faiyaz Khan, Ustad Amir Khan, to name a few, were most famous in Bengali Rāga-based music arena. A name that added glamour to the list later on was Acharya Chinmoy Lahiri who by dint of his perseverance and devotion left a mark of his own in that arena. His signature style was so unique that it can be called 'Chinmoy Lahiri style' all by itself. This style is famous and recognized at all-India level. Though the final curtain of a chequered career came down on 17th August, 1984, he still lives alive amongst us through his noble creations.

Bibliography

1. S. Bhattacharya, 'Bangla Raag Sangite Char Dikpaal,' *Ekush Shatak*, Kolkata: Sumitra Kundu, 2016.
2. J. Chattopadhyay, *Kothay Gelo Tara*, Kolkata: Gayatri Prakashani, 1996.
3. D. P. Ghosh, *Sangeet Shastra Samiksa*, Kolkata: West Bengal State Music Academy, 2005.
4. C. Lahiri, *Magan Geet O Taan Manjari*, 1st part, Kolkata: Smt. Mandira Lahiri, 2007.
5. C. Lahiri, *Magan Geet O Taan Manjari*, 4th part, Kolkata: Smt. Mandira Lahiri, 2009.
6. C. Lahiri, *Magan Geet O Taan Manjari*, 2nd part, Kolkata: Smt. Mandira Lahiri, 1999.
7. C. Lahiri, *Magan Geet O Taan Manjari*, 3rd part, Kolkata: Smt. Mandira Lahiri, 1999.
8. Personal notebook.

Kalpita Devi, Research Scholar, Department of Vocal Music, Rabindra Bharati University. Supervisor: Dr Nupur Ganguly.

Email: devi.kalpita89@gmail.com

Spiritualism in the Compositions of Dhrupad

Atyurmi Gupta

Indian classical music, especially North Indian classical music, promotes human spiritual growth. Since the very beginning, music acquires the essence of Indian spirituality. This paper highlights spiritual content underlying in Dhrupad and its exploration by the maestros in the field.

Meaning of the term Dhrupad

The term Dhruvapada or Dhrupad is a combination of the two Sanskrit words 'Dhruba' and 'Pada'. 'Dhruba' means the structure fixed or rigid or standardized and 'Pada' means word or syllable, denoting the composition. It refers to a form of raga based musical composition. The word 'Dhrupad', therefore, means a composition in which the Padas or words are set in a defined structure or pattern.

A form of North Indian classical music with an ancient past

It is a form of North Indian classical music which can be traced in almost all the defining eras and also finds mention in the ancient text of the legendary writers like Sarangadev, Jaydeva. Initially, Dhrupad was devotional in nature: invocated to the God. It soon assumed the status of Yoga—Nad Brahma (sound). Dhrupad songs were a kind of hymns sung during prayer in Vedic period. It probably had evolved from the chanting of 'Om', the sacred syllable, which is believed to be in the Hindu canon to be the source of all creations. 'Om' is said to have a spiritually purifying effect on persons chanting it and the phrases like 'Om' Ananta Hari, were a kind of invocation to God.

Dhrupad's popularity during the 11th to 15th centuries

Dhrupad was derived from the lyrical Prabandha meaning lyrical composition. From 14th century onward, Dhrupad replaced the Prabandha Gana which enjoyed great popularity during the 11th to 13th centuries. It reached its zenith during 15th century. It was Raja Man Singh Tomar, the King of Gwalior, who reformed and re-established Dhrupad style in a systematic way and gave birth to Classical Modern Dhrupad. The golden age of Dhrupad commenced when Emperor Akbar (1542–1600) brought Ramtanu Pandey (later on known as Tansen) to his Court. Later on, Dhrupad schools were established in Brindaban, Mathura and other parts of India.

Different vanis and gharanas of Dhrupad

Madual Musika, the famous book of Hakim Mohammad, states that four musical experts created the different 'Vanis of Dhrupad', namely, Tansen—Gouhar Vani, Raja Sammokhan Singh—Khander Vani, Briz Chand—Dagar Vani, and Sri Chand—Nauhar Vani. These Vanis are the outcome of five Geetis—Sudha, Bhinna, Gouri, Besara, and Sadharani. Diversity of approach and style in Dhrupad is represented in five main gharanas, namely, Dagar Gharana, Darbhanga Gharana, Bettiah Gharana, Talwandi Gharana, and Mathura Gharana. Out of these five Gharanas, only three of them, viz., Dagar, Dharbhanga and Bettiah Gharanas have significant presence on the contemporary concert platform.

Distinguished features of Dhrupad

The distinguished features of Dhrupad style of music are:

1. its deliberate, unhurried style of presentation with graceful melodic contour;

2. its melodic phrases and austerity in raga elaboration; and
3. the sanctity attached to the literary component and melodic structure of the verses.

Impact of spiritualism on Dhrupad

In Dhrupad, there are many 'Padas' dedicated to Gods and Goddesses like Krishna, Vishnu, Rama, Saraswati, Shiva, Kartika, Ganapati, Ganga, and Allah. These 'Padas' were mostly penned by the saint-poets of Vrindavana and 'padakartas'—singers and poets-patronized by the kings, Nawabs and wealthy people. In the medieval period, maestros of Dhrupad like Baiju Baura, Gopal, Tansen, Haridas, and Dagars composed Dhrupad. It is pertinent to note that the compositions of these composers exhibit the spiritual concerns of sound and music, such as, the Nada—Bhed, 7 svaras, 3 Grams, 36 Raginis, 6 Ragas, 18 Jati, 21 Murchanas, etc., in praise of different Lords. This apart, in their compositions they tried to impart various kinds of messages basically—messages relating to divine unity and spirituality irrespective of religions. The following composition, set on Hindol raga of 12 beats, stating the spiritual importance of the Nada, may be presented as an illustration:

Nada Veda Aparampar
Par Huna Pao Guni
Gaye Gaye Thake Saba
Sura Nara Muni Jana Dev

The following is another composition on raga Bhupali set on 12 beats.

Prathama Nada Omkara
Sapta Sura Teen Grama,
Gawata Gunijana Bichar,
Arohi Aborohi Sthayi Sanchari Bani,
Veda Laya Sahita Ucchara.
Unnachas Kut Tan, Akish Murchana,
Baish Sruti Gawata Gunijana Akar,
Kahata Gopal Nayak
Ati Rasala Nem Barash Leta,
Atharo Ha Var.

This composition upholds Nada as the spiritual sound and also about 7 swaras, 3 Gramas, 49 Kut Tanas, 21 Murchanas, 22 Srutis and the importance of Laya and the Stanzas like Arohi, Aborohi, Sanchari and Sthaye which aim at spiritual aspect. That's why in Hindusthani (North Indian) music it is often said: Swara sadhana is a form of spiritual sadhana.

In Dhrupad, there are many compositions on Lord Shiva like 'Shiva Adi Madha Anta Siva' composed on raga Bhairav on 10 beats that is Jhap Tala known as Sadra; 'Hara Hara Shambhu Mahadeva'—on Bairagi raga based on 7 beats that is Teora tala; and 'Hey Maha Dev Hey Tripurari' based on raga Yaman on 7 beats, etc.

An example of Dhrupad composition in praise of Devi Durga in raga Hangshadwani is 'Jayati Jaya Ambe Bhabani' on 7 beats. It depicts the beauty and power of Devi Ambe and Her creditability of killing demons. This type of composition projects victory of good over evil reflecting an inner sense of spirituality.

Illustrations of compositions written in praise of Lord Ganesha, the God of Rhidhi and Shidhi, dealing with the important aspects of life of Ganesha are: 'Ganesha Gana Nayaka, Bigna Binasaka'; and another one 'Ganapati Gauri Suta Ek Danta Gunanidan, Mahabala Bhigna Harana'—bandish of both of which tells about Lord Ganasha and His powers. Other famous Bandishes in praise of the Gods and Goddesses are as follows:

1. Teri Gati Ati Agadha—on Ahir Bhairav Tala-Choutala 12 Beats.
2. Tuma Raba Tuma Sahiba—sets on raga Vindabani Sarang, Tala Surfank Tala 10 Beats.
3. Katata Bikar Nam Uchhar—set on raga Gurjori Todi,Tala Teora of 7 Beats.
4. Pujana Chali Mahadev—is seton raga Malkoush, Tala Choutal of 12 Beats.
5. Ganesh Gana nayaka—is on raga Chandra koush,Tala Surfank Tala 10 Beats.
6. Jayati Jaya Ambhe Bhabani—is on raga Hangshadwani Tala Teora of 7 Beats.
7. Ganapati Gauri Suta—raga Sankara Tala Surfank tala 10 Beats.

8. Nada Veda Aparampar—raga Hindol Tala Choutala 12 Beats.
9. Prathama Nada Omkara—raga Bhupali Tala Choutala 12 Beats.
10. Sarbani Sarba Kala Sakti Sarada Swarasati—raga Yaman Tala Choutala of 12 Beats.
11. Daya Karo Dayani—raga Yaman Tala Jhaptala of 10 Beats.
12. Hara Hara Sambhu—raga Bairagi Tala Teora of 7 Beats.

Conclusion

The essence of Dhrupad, it may be said, is that it upholds the spiritual insight in its compositions and also in its composers, performers. It casts its reflection too in the minds of the audiences in a state of peace and contemplation which is the way to spirituality.

References

1. Deepak Raja, *Hindustani Music: The Tradition and Transition*, Delhi: D. K. Printworld Ltd, 2015.
2. Ritwik Sanyal and Widfdess Richard, *Dhrupad: Tradition and Performance in Indian Music*, USA: Ashgate Publishing Limited, 2004.
3. S. K. Saxena, *Hindustani Sangeet: Some Perspective Some Performer*, Delhi: D. K. Printworld Ltd, 2011.
4. Swami Prjananda, *A Historical Study of Indian Music*, Munshiram Monoharlal Publication.
5. Rama Saraf, *Development of Hindustani Classical Music, (19th and 20th Century)*, New Delhi: Vidhyanidhi Prakashan, 2011.

Atyurmi Gupta, Research Scholar, Vocal Music Department, Rabindra Bharati University; Supervisor: Dr Sukla Chatterjee, Vocal Music Department, Rabindra Bharati University.

Email: gupta.atyurmi@gmail.com

The Effect of Test-Anxiety of High-school Children on Academic Achievements

Chandrani Mukherjee

The article based on the study made by the contributor attempts to assess test-anxiety and its effect among high school students studying in Bengali medium government-aided high secondary schools. The findings of the study and the issues related thereto have been highlighted here.
Keywords: Test-anxiety, academic achievement.

Introduction

In India, the prevalent joint family system has been changed into nuclear family structure due to the influence of industrialization, urbanization and modernization. These nuclear families consist of father, mother and their children. According to the Census 2011 data, more than half the families do not have more than two children. 54% of married women admitted to having two or less children, which reflects the desire for smaller families among Indians. Increasing cost of rearing a child, financial constraints, family planning are some causes of single-child concept. Thus, the nuclear family structure can be classified in two ways: (i) families with single child and (ii) families with multiple children.

The recent education system has become child-centric with focus on over-all development of child. Educational Psychology plays an important role to remove the hurdles in the path of development of a child. Family is the primary social institution where the child is nurtured. The child grows within the family where it learns to socialize and gain values derived from it. It also helps to develop the child's intellectual ability and personality.

Effect of anxiety on academic achievement

Academic achievement particularly refers to the degree of success in academic field. Academic achievement of a child is influenced by many factors. One of them is anxiety. We all experience some level of nervousness or tension before tests or some other important events of our lives. Little nervousness sometimes motivates us to complete the action in a perfect manner. However, too much of it can become a problem, especially if it interferes with our ability to prepare for and perform in tests. Most students experience some level of anxiety during examinations. The nervousness they feel before a test can be so strong that it interferes with their concentration and performance. The importance of the concept 'test-anxiety' originates from here. Test-anxiety which starts at school level becomes intensive as learners enter into the higher education.

Symptoms of test-anxiety

Test-anxiety symptoms refer to nervousness, worry and physiological over-arousal, parent's aspirations. Physical symptoms, escaping behaviour, worry, frustration, self-abusing thoughts are some of the resultants of test-anxiety. Other factors which generate test-anxiety are lack of preparation, late night preparation before the examination day, poor time management while taking test, failure to organise text information, poor study habits, worrying about past performance on examinations, the performance level of friends and other students negative consequences of failure, and the like.

Many research works have been executed on this aspect, a few samples of which are presented below.

Study 1: Steinmayr *et al.* (2016) conducted a study on academic achievement, test-anxiety and subjective well-being of adolescents. Results indicated that cognitive factor of test-anxiety, i.e., worry component had negative correlation with academic achievement.

Study 2: S. K. Das, U. K. Halder, Mishra (2014) designed a study to investigate the gender difference in case of test-anxiety and academic achievement of Secondary school students. Analysing the data it was found that the male students scored less test-anxiety than female students.

Study 3: Mary *et al.* (2014) conducted a study to show the level of test-anxiety increased when the students had entered in higher classes. The researcher found that 12th grade students suffered greater test-anxiety than 10th standard.

Study 4: Rezazadeh and Tavakoli (2009) reported a study to investigate the relationship between gender, academic achievement, years of study and levels of test anxiety among undergraduate students. The findings revealed that female students had a higher level of test-anxiety in contrast to male students; a statistically significant negative correlation was observed between test-anxiety and academic achievement.

Survey study of the contributor

To examine (i) the gender differences in test-anxiety of high-school students; (ii) the differences in test-anxiety between the children with respect to family-type of high-school students; and (iii) the relation between test-anxiety and academic achievement of high school students, the present contributor undertook a survey study based on the following Hypotheses:

$H_0$1: There would be no significant difference in mean scores in test-anxiety between boys and girls.

$H_0$2: There would be no significant difference in mean scores in test-anxiety between the children from families with single child and families with multiple children.

$H_0$3: There would be no significant correlation between test-anxiety and academic achievement.

Design of the study

Population The persons of the present study were XIth grade students who were studying in Bengali Medium Boys, Girls and Co-educational Higher Secondary Schools, under West Bengal Council of Higher Secondary Education of Kolkata and North 24 Parganas districts.

Sample and sample design In this study, the researcher considered only Kolkata and North 24 Parganas districts of West Bengal and selected randomly 10 government aided schools from the selected districts. as the basis of collection of data of 742 students studying in XI standard in Bengali Medium Higher Secondary schools whose average age was 15+ years, from them 600 students were selected. The sample design adopted was stratified random sampling. The school-wise and student-wise distribution of the sample are shown in Table 1 and Table 2 respectively.

Table 1: School-wise distribution

SL No.	Schools	No. of Schools	Total
1	High School for Boys'	2	10
2	High School for Girls'	3	
3	High School for Co-Education	5	

Table 2: School-wise distribution

Students	Gender	Types of Family
600	Adolescent Boys (310)	Family with single child (160)
		Family with multiple children (150)
	Adolescent Girls (290)	Family with single child (140)
		Family with multiple children (150)

Variables Involved In this study, the researcher used variables such as test-anxiety and academic achievement. Among these variables, academic achievement was dependent variable and test-anxiety was independent variable.

Tool used in the Study To achieve objectives of the study, Test-Anxiety Inventory (TAI), developed by Charles. D. Speilberger, was adapted in Bengali version and standardized by the researcher to collect data on test-anxiety factors of the children from families with single child and families with multiple children. Reliability of the scale was determined by test-retest method and was found as 0.747 (Sig at .01 level). The content validity was taken into consideration. The percentage of total scores obtained in Madhyamik Pariksha by the students was considered as academic achievement.

Analysis and findings

For the purpose of quantitative analysis of collected data, selected statistical methods were applied. The responses were tabulated into MS Excel programme. Data was analysed by using SPSS (18.0) version. For testing the significant differences, t-test was applied. Pearson Correlation was computed to investigate the coefficient of correlation between the variables. Descriptive and inferential statistics were applied to analyse the collected data.

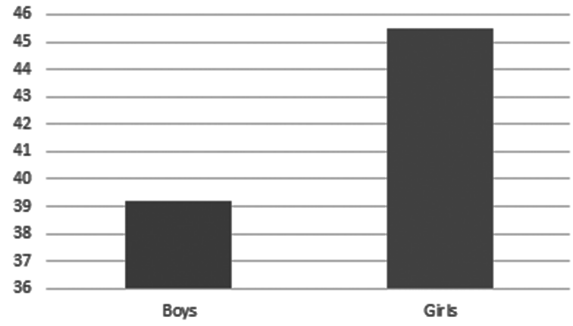
Graphical representation of the distribution of scores of boys and girls on test-anxiety The frequency distributions of scores obtained by boys and girls were graphically represented and compared with the help of bar diagram. The mean scores of boys and girls were represented in Table 3. The bar diagram between boys and girls were drawn with the help of descriptive statistics.

Table 3: The statistical measures of the scores of the students (gender-wise) on test-anxiety

Variable	Gender	N	Mean	Std. Deviation
Test-Anxiety	Boys	310	39.17	8.441
	Girls	290	45.47	10.431

From the Table 3, it is found that the girls have better Mean (45.47) than the boys (39.17) in test-anxiety. The Standard Deviation of girls is higher (SD = 10:431) than the boys (SD = 8.441).

Graphical representation of Mean scores obtained by boys and girls on test-anxiety



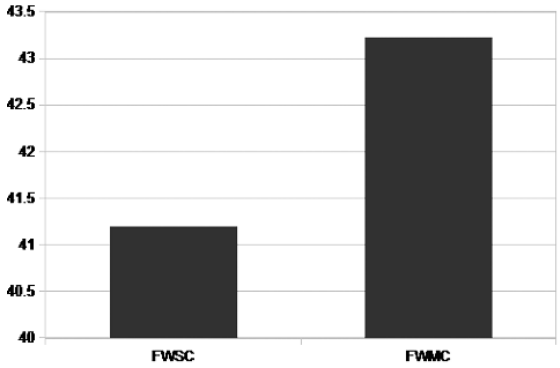
Graphical representation of the distribution of scores of children from the families with single child and families with multiple children on test-anxiety: The frequency distributions of scores obtained by the children from families with single child and families with multiple children were graphically represented and compared with the help of bar diagram. The Mean scores of these two types of children were represented in Table 4. The bar diagram between the children from families with single child and families with multiple children were drawn with the help of descriptive statistics.

Table 4: Analysis of scores of test-anxiety of the children from families with single child (FWSC) and families with multiple children(FWMC).

Groups compared	*N*	Mean	Std. Deviation
FWSC	300	41.20	9.786
FWMC	300	43.23	10.041

From the Table 4 it is found that the children from families with multiple children (FWMC) have higher Mean (43.23) than the children from the families with single child (FWSC) [$M = 41.20$] in test-anxiety. The Standard Deviation of FWMC is higher (SD = 10.041) than the FWSC (SD = 9.786).

Graphical representation of Mean scores obtained by the children from families with single child and families with multiple children on test-anxiety



Analysis pertaining of hypothesis 1

$H_0$1: There would be no significant difference in mean scores in test-anxiety between boys and girls. It is pertinent to note that *t*-test was adopted to find out the significance of difference in mean scores in test- anxiety between boys and girls.

Table 5 shows that Mean scores of test-anxiety of boys and girls are 39.17 and 45.47 respectively. The Standard Deviation scores of test-anxiety of boys and girls are 8.441 and 10.431 respectively. The calculated '*t*' value is 8.092 (Sig at 0.01 level), so the difference between means is significant.

Hence, $H_0$1 is rejected. It can be concluded, therefore, that there is a significant difference in mean scores in test-anxiety between boys and girls.

Analysis pertaining of hypothesis 2

$H_0$2: There would be no significant difference in mean scores in test-anxiety between families with single child and families with multiple children. *t*-test was adopted to find out the significance of difference in the mean scores in test-anxiety factor between the children from families with single child and families with multiple children.

Table 5: Significance of the difference in mean scores in test-anxiety between boys and girls

Group Statistics					Independent Sample Test	
Variables	Groups compared	*N*	Mean	SD	'*t*' value	Sig at .01 level
Test-Anxiety	Boys	310	39.17	8.441	8.092	
	Girls	290	45.47	10.431		

Table 6: Significance of the difference in mean scores in test-anxiety between boys and girls

Group Statistics					Independent Sample Test	
Variables	Groups compared	*N*	Mean	SD	'*t*' value	Sig at .01 level
Test-Anxiety	FWSC	300	41.20	9.786	2.512	
	FWMC	300	43.23	10.041		

Table 6 shows that Mean scores of test-anxiety of the children from families with single child and families with multiple children are 41.20 and 43.23 respectively. The Standard Deviation scores of test-anxiety of children from families with single child and families with multiple children are 9.786 and 10.041 respectively. The calculated t value is 2.512 (Sig at 0.01 level). So the difference between means is significant.

Hence, $H_0 2$ is rejected. Therefore, it can be concluded that there is significant difference in mean scores in test-anxiety of children from families with single child and families with multiple children.

Analysis pertaining of hypothesis 3

$H_0 3$: There would be no significant correlation between test-anxiety and academic achievement.

For determining the relationship between Test-anxiety and academic achievement Pearson Correlation was computed.

Table 7: Correlations between the scores of Test-anxiety and Academic achievement

Test-Anxiety	Academic Achievement
Pearson Correlation	-0.340
Sig(2-tailed)	0.000
N	600

From the Table 7 it is found that test-anxiety is negatively and significantly correlated with academic achievement ($r = -.340, P < 0.01$).

Hence, $H_0 3$ is rejected. Therefore, it can be concluded that there is a negative and significant correlation between test-anxiety and academic achievement.

Observations on the study

This study gives us an understanding that the high school students are facing test-anxiety to cope up with this competitive world, and girl students are more victim of test-anxiety than boys. It may happen due to different social roles being assigned to male and female; in many cases female students have to perform their household activities during study time and so become anxious of less preparation and exhibit higher level of test-anxiety than male students.

The results of present study show that the children from families with single child suffer less test-anxiety than the children from families with multiple children. The cause of children from families with multiple children suffering high test-anxiety may be due to lack of comfortable as well as suitable environment for study which hampered their preparation for examination. The other possibilities of higher level of test-anxiety in students from families with multiple children may be attributed to unhealthy rivalry among siblings regarding academic achievement, low consciousness of parents, lack of attention of parents relating study habits of their children give rise to higher level of test-anxiety with comparison to the students from families with single child.

The present researcher also found negative correlation between test-anxiety and academic achievement of high school students. This result is in line with various researches.

Measures needed to minimize the level of test-anxiety

To minimize the test-anxiety level, the following measures may be adopted:

(a) Revision of curriculum. It may help to minimise the level of test-anxiety among high school students, co-curricular activities should be designed according to the desire of the students so that their stress can be released through these activities.

(b) Attention of parents. Parents should pay required attention and affection to their children to make them confident in examination hall. As a result, test-anxiety of the students will be reduced and their academic achievement will score better which will lead them towards higher education.

References

1. H. A, A. Ahmed, Exploring the Relationship

Between Test-Anxiety and Academic Achievement Among Female Nursing Students at Zigazig University, *IOSR Journal*, Vol. 5, 2016, pp.43–48.
2. R. A. Amrutha, 'Single Child Family and Adolescent Behaviour Pattern: A Sociological Analysis', Mahatma Gandhi University, 2016.
3. D. Banerjee, 'A Study of Family Relation Structure, Stress and Achievement Motivation of Higher Secondary Students', University of Calcutta, 2017.
4. S. K. Das, U. K. Halder and B. Misra, 'A Study on Academic Anxiety and Academic Achievement of Secondary Level School Students', *Indian Streams Research Journal*, Vol. 4(6), 2014.
5. U. K. Halder, 'An Investigation into the Impact of Achievement Motivation, Test-Anxiety and Mental Health on the Academic Achievement of Students at the Secondary Level Under Two Different Boards', Kalyani University, 2014.
6. R. A. Mary, G. Marslin, G. Franklin and C. J. Sheeba, 'Test-Anxiety Levels of Board Exam Going Students in Tamil Nadu, India', *BioMed Research International*, Article ID 578323, 2014, p.9.
7. F. G. D. Nejad, et al., 'On the Relationship Between Test-Anxiety and Academic Performance', *Procedia-Social and Behavioral Sciences*, Vol. 15, 2011, pp.3774–78.
8. Pena, et al., 'Gender Differences in Test-Anxiety and Their Impact on Higher Education Students Academic Achievement', *Procedia—Social and Behavioral Sciences*, Vol. 228, 2016, pp.154–60.
9. D. W. Putwain, 'Situated and Contextual Features of Test-Anxiety in U. K Adolescent Students', *School Psychology International*, Vol. 30, 2009, pp.611–23.
10. M. Rezazadeh and M. Tavakoli, 'Investigating the Relationship Among Test-Anxiety, Gender, Academic Achievement and Years of Study: A Case of Iranian EFL University students', *English Language Teaching*, Vol. 2(4), 2009.
11. Steinmayr, et al., Subjective Wellbeing, Test-Anxiety and Academic Achievement; Testing for Reciprocal Effects', *Frontiers in Psychology*, Vol. 6(52), 2016.
12. Urkmen et al., 'Test-Anxiety Levels and Related Factors: Students Preparing for University Exams', *Journal of the Pakistan Medical Association*, Vol. 64(11), 2014, pp.1235–39.

Chandrani Mukherjee, Research Scholar, Department of Education, Rabindra Bharati University, Kolkata; Supervisor Prof. (retd) Shyamal Udoy Chowdhury.

Email: Chandrani.sanyal2011@gmail.com

A Study on Ability of Adjustment of Secondary School Teachers of West Bengal

Munmun Sadhukhan

The ability of adjustment of secondary school teachers in relation to some demographic variables has been focused in the present article based on sample study of six hundred school teachers from forty five schools of three districts of West Bengal.

Introduction

Teaching as a profession plays a key role in nation building through its commitment in helping a student to be a good citizen. Thus, for a student to be a good citizen is dependent on a teacher's ability to teach and guide him properly which is dependent on a number of factors like a teacher's ability to adjust well with the environment he is working, his ability to adjust with his colleagues, students, the management of the school as also with the guardians of the pupils. The word 'Adjustment' accordingly plays a key role in teacher-student relationship.

Meaning of the word 'adjustment'

According to dictionary, 'adjustment' means, amongst others, altering slightly in order to achieve a correct or desired result, adapting or becoming used to a new situation, the act of adjusting or the condition of being adjusted, a means or device whereby something may be adjusted.

'Adjustment' in psychology is the 'behavioural process by which humans and other animals maintain equilibrium among their various needs or between their needs and the obstacle of their environments' (Encyclopedia Britannica).

The sequence of adjustment initiates with the feeling of its need and ends with its satisfaction.

Findings of a few study at All-India level in measuring the adjustment level of male and female teachers

With the objectives of knowing the level of adjustment of secondary school teachers in general and more particularly on the basis of locality and gender, several studies were undertaken at different point of time in the country. Three such studies, mentioned here as examples, reveal the following findings.

Study 1: In 2014, Nadim and Bhat, applying the Bell's Adjustment theory, studied on adjustment level among secondary school teachers in Kashmir with samples consisting of 200 secondary school teachers of which 100 were from rural area and the rest from urban area. The finding of the study was that there was no significant difference between the level of adjustment between male and female teachers.

Study 2: In 2015, Dr. Yodida Bhutia and Swapnadeep Dey had studied on teacher adjustment level in relation to teaching aptitude of secondary school teachers in Shillong with samples consisting of 100 teachers teaching at secondary level in different schools there. Mangal Teacher Adjustment Inventory by S. K. Mangal was used to gather information about the adjustment level of secondary school teachers. Teaching Aptitude Test prepared by S. C. Gakhar and Rajnish was also applied for gathering data about teaching aptitude of secondary school teachers.

Findings of this study may be summarised thus: Secondary school teachers of Shillong cannot well adjust to their teaching profession. Female teachers possess slightly higher teaching aptitude than their male counterpart. There was no significant difference between adjustment level of male and female secondary school teachers.

Study 3: In 2017, Kishore and Walia made a study on teachers adjustment level in relation to demographic variables with samples of 150 secondary school teachers selected by purposive sampling method using Mangal Teacher Adjustment Inventory by Mangal for collecting data.

Finding was that there was no significant difference between adjustment of male and female secondary school teachers.

Principles of Null Hypothesis in measuring a teacher's ability of adjustment

Null hypothesis is the negative statement of an alternative hypothesis. It means that there is no significant relationship between two variables. It was first introduced by Ronald Fisher. This is denoted by H_0.

While $H_0$1 in its application to the present study suggests: there is no significant difference between ability of adjustment of male and female secondary school teachers; $H_0$2 suggests: there is no significant difference between ability of adjustment of rural and urban secondary school teachers.

Study of the present contributor in measuring the adjustment level of teachers based on Null Hypothesis

The present contributor carried on a study with samples of 600 secondary school teachers of which 300 were male and 300 were female teachers. The samples were selected from 45 schools of three districts of West Bengal, namely, Nadia, North 24 Parganas and South 24 Parganas. For selecting sample for the study, stratified sampling technique was used, and, for collecting information about the adjustment level of secondary school teachers, Mangal Teacher Adjustment Inventory (MTAI) was used. The test has 70 items and the reliability and the validity of the test are 0.96 and 0.90 respectively. The data collected from the teachers was analyzed through SPSS version 20.

The tests were applied at first upon 750 school teachers. Then the sorting was done to collect only 600 properly answered sheets of which 300 were male teachers and the rest were female teachers. In carrying out the study, the contributor faced a major bottleneck in the form of lack of cooperation of some teachers and in some cases also of the head of the institutions.

Findings of the study

The findings of the study may be placed thus:

A. On the issue of difference between the adjustment level of male and female teachers in general, null hypothesis $H_0$1 was retained for the following reasons:
   i. While the mean score of female teachers in adjustment was measured 50.11, in respect of male teachers it was found to be 50.82.
   ii. To compare these two mean scores for determining whether there exists any significant difference between the adjustment level of male and female teachers or not, the 't' test was done. The test revealed the value of 't' at 0.887 with df 299 and the P value 0.376 ($P > 0.05$). Hence,'t' value was found to be insignificant being at 0.05 level.
   iii. Therefore, no significant difference having been found between the adjustment level of male and female teachers, the null hypothesis $H_0$1 was retained.

B. On the issue of difference between the adjustment level of male and female teachers on the basis of locality, null hypothesis $H_0$2 was rejected for the following reasons:
   i. While the mean score of rural teachers in adjustment was measured 51.17, in respect of urban teachers it was found to be 49.75.

ii. To compare these two mean scores for determining whether there exists any significant difference between the adjustment level of rural and urban teachers, the 't' test was carried on. The test revealed the value of 't' at 1.956 with df 299 and the P value is 0.051 ($P = 0.05$). Hence, 't' value was found to be significant being at 0.05 level.

iii. Therefore, significant difference between the adjustment level of rural and urban teachers having been discovered, the null hypothesis $H_0 2$ was rejected.

The study ultimately reveals that though there exists no significant difference between adjustment level of male and female teachers in general, the difference can be found when it is looked into locality wise. The level of adjustment is found to be more in rural teachers than their urban counterpart.

The graphical representations of the findings are as under:

Table 1: Adjustment level of male and female secondary school teachers in general.

Gender	N	Minimum	Maximum	Mean	Std. Deviation
Female	300	12.00	67.00	50.1067	9.35881
Male	300	18.00	67.00	50.8167	9.07142
Valid N (listwise)	300				

Gender wise adjustment	Paired Differences					t	df	Sig. (2-tailed)
	Mean	Std Deviation	Std Error Mean	95% Confidence Interval of the Difference				
				Lower	Upper			
Female-Male	0.71000	13.86724	0.80063	−2.28557	0.86557	0.887	299	0.376

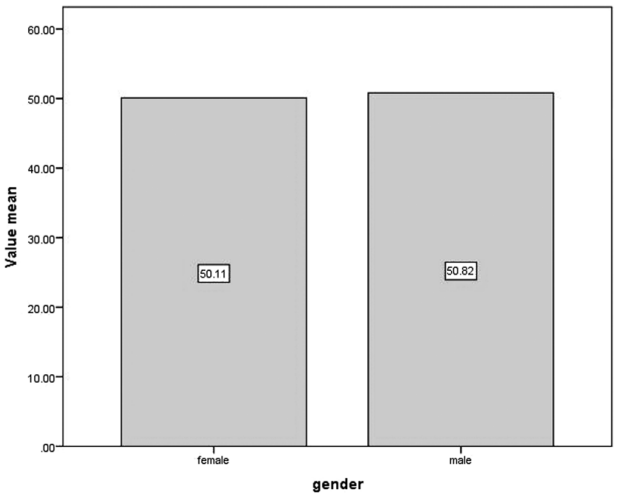
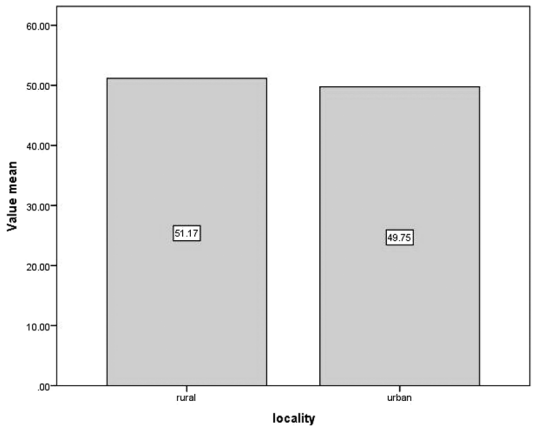


Table 2: Adjustment of rural and urban secondary school teachers

Locality	*N*	Minimum	Maximum	Mean	Std.Deviation
Rural	300	12.00	67.00	51.1700	8.88129
Urban	300	17.00	67.00	49.7533	9.49982
Valid *N* (listwise)	300				

Locality wise adjustment	Paired Differences					*t*	df	Sig. (2-tailed)
	Mean	Std Deviation	Std Error Mean	95% Confidence Interval of the Difference				
				Lower	Upper			
Rural-urban	1.41667	12.54782	0.72445	−0.00900	2.84233	1.956	299	0.051



Bibliography

1. P. Baruah, *Attitude Towards Teaching Profession in Relation to Adjustment Among Secondary School Teachers of Dibrugarh Districts*, International Journal of Humanities and Social Science Studies, Vol. 3(4), p.166–177. Retrieved on 2017 from http://www.ijhsss.com
2. A. Goyat, *A Study of Adjustment Level Among Primary School Teachers Jhajjar District*, International Journal of Transformations in Business Management, Vol. 1(6), p.1–9. Retrieved on 2012 from http://www.ijtbm.com/
3. A. Kumar, *Attitude Towards Teaching Profession in Relation to Adjustment Among Senior Secondary School Teachers*, International Journal of Science and Research, Vol. 4(4), p.830–833. Retrieved on 2015 from http://www.ijsr.net
4. A. M. Nadeem and A. G. Bhat, *A Study of Adjustment Level Among Secondary School Teachers in Kashmir*, Journal of Education and Practice, Vol. 5(10), p.144–148. Retrieved on 2014 from http://www.iiste.org

Note: MTAI, abbreviated form of Mangal Teachers' Adjustment Inventory has been designed by Dr. S. K. Mangal in 1982 for the assessment of the adjustment of the teachers of both sexes belonging to Indian secondary schools

Munmun Sadhukhan, Assistant Professor, Dept. of Education, Lalgola College, Lalgola, Murshidabad and Research Scholar, Department of Education, Rabindra Bharati University, Kolkata; Supervisor Prof. (retd) Shyamal Udoy Chowdhury.

Email: munmunsadhukhan2013@gmail.com

Musical Heritages, Festivals and Foods of Tagore Family

Anirban Chattopadhyay

Tagore family always tried to develop the cultural excellence among family members and also outsiders through music, literature, dramas, debates and also foods. Various new ideas which they have introduced weren't to be bound by the social rigidity, prejudices. There was the remarkable significance of their innovativeness about cultural aspect and also food. In this article, musical heritage, festivals and foods of Tagore family have been explained in a short circumference

Devendranath Tagore was the first composer and also the pioneer of all kinds of cultural activities with his patronage in Jorasanko Tagore family. Flourishments of composition in Tagore family were bloomed with the help of Devendranath's 'Brahmoism'. These continuous successions reflected on the other composers of Tagore family, later on. The main elements of creation were various festival related to 'Brahmoism' and some social festivals. Tagore family was devoted to 'Vaishnavism' till the era of Prince Dwarakanath Tagore. He was not antagonistic to worship of the family deity 'Lakshmi-Janardan' but also was an admirer of Monotheism nourished with the essence of 'Veda-Upanishada.' 'Brahmoism' was created by Raja Rammohan Roy, friend of Dwarakanath. The philosophy of Rammohan was established latterly by Devendranath as 'Brahmoism', which was the origin of 'Brahma Samaja.'

Festivals of Tagore family

There were two main festivals of 'Brahma Samaja'—'Bhadrotsav' and 'Maghotsav.' Bhadrotsav was started on 20th August, 1828 as the remembrance festival of foundation of 'Brahma Sabha,' and Maghotsav was started on 23rd January, 1830 as the foundation day of 'Brahma Samaja.' Apart from the members of Tagore family, the other 'Brahma' devotees also took part to compose the song for festivals. Maximum evidence about their compositions was unknown to us due to lack of preservation. One song—"Hridaya Mandire Udaya Subhakshana was published in the 661st volume of 'Bamabodhini' magazine which was composed by Pulak Chandra Mitter for the Bhadrotsav. It was composed in Raga 'Goud-Mallara' and 'Choutala'. Its notation was created by Mohini Sengupta."[1]

Maghotsav was a prestigious and prosperous cultural festival like Durga Puja. Ramchandra Vidyabagish, Devendranath Tagore, Dwijendranath Tagore, Rabindranath Tagore, Styendranath Tagore, Kshitindranath Tagore, Priyanath Shastri held the 'Acharya' post of auspicious meditation throne in 'Brahma Samaja'. "A song—'Pran Jadi Chay Katare Tomare' was composed for Maghotsav by Nilmani Chakraborty, an eminent composer of Brahma Sangeet apart from tagore family. At the age of 19, Rabindranath composed his 1st Brahma Sangeet in Maghotsav festival. It was 'Tomarei Koriyachi Jiboner Dhruvatara'. Women of Tagore family like Hemlata Devi, Manjushree Tagore, Anubha Devi, Amita Devi, Smita, Snigdha, Supurna also took part in this festival."[2]

In every festival, food has taken a leading role apart from cultural event. Foods complete the whole scenario of a festival. In that case of the event of Tagore family food also took a vital part. In a writing of Vasanta Kumar Chattopadhyay, 'Life Sketch of Jyotirindranath' we knew that after ending the prayer all Brah-

mis gathered in Tagore house. "There were the pyramid structures of sweets named 'Darbes' and Orange fruits staked on a big table. Amiya Tagore (grandson's wife of Hemendranath) wrote in as essay that the rehearsal for Maghotsav was started two months before the programme. 'Bubu' (Purnima Tagore, daughter of Gaganendranath) cooked various types of food and all participants took all of these joyfully."[3]

After the death of Devendranath (19th January, 1905), Maghotsav festival lost its attraction and importance. Changing of the religious thought of Rabindranath and his diverted identity from 'Brahmoism' also snatched the prosperity of Maghotsav gradually.

Apart from religious festivals, there were some social festivals held in Tagore house like New Year ceremony ('Nababarshabaran'), 'Jamai Shasthi' and 'Bhatri dwitiya.' Devendranath patronized all these festivals with various cultural contents. There were various fruits like coconuts, ripe bananas, cucumber, melons and iced 'Kulfi' (kind of ice-cream made with assorted milk and other ingredients) with peanuts in the food list of New Year ceremony. "There is a list of songs for New Year ceremony of different composers of Tagore family.

Name of composers	Songs
Rabindranath	'Naba Anande Jago,' 'Barisha Dhara Majhe,' 'Barsha Oi Galo Chole,' 'Oi Mahamanaba Ase' (last song for New Year ceremony)
Jyotirindranath	'Eso Eso Nababarsha'
Swarnakumari Devi	'Oi Biswalok Ananda Ragini Bajiche'
Indira Devi	'Eso Daya Gale Jak Pashana Hridoy'

We have gotten 17 songs of Rabindranath composed for this purpose of New Year ceremony through his 22–47 years life span."[4]

Socio-cultural festivals

There were also various cultural associations and socio-cultural gathering in Tagore family, which were the proper stage for flourishment of music and cultural heritage of Tagore family. These were: (1) 'Bidwajjan Samagam,' (2) 'Saraswata Sanmilan,' (3) 'Khamkheyali Sabha,' (4) 'Bichitra,' (5) 'Sangita Samaja'/'Bharatiya Sangita Samaja' and (6) Bhai-Bon Samiti. Women of Tagore family also gathered to spend leisure time in evening for playing cards, recitation and singing. Fresh puffed rice with raw mastered oil, fried brinjal/eggplant; fried dumplings of grinded pulse (Fuluri) were the common menu of this leisure party.

(1) Bidwajjan Samagam: Jyotirindranath, fifth son of Devendranath, was the main entrepreneur of this conference. The motto of this conference was to interact with the feelings and diversity through cultural personalities from different zones. Ananda Chandra Vedantabagish christened this conference on 18th April, 1874. Almost hundred of eminent persons attended this conference. Some musical plays [Gitinatya] like Balmiki Pratibha, Kalamrigaya of Rabindranath and Manamoyee of Jyotirindranath were performed. We knew the betel leaf was served to the guests but there was no information about food. Women and young members of Tagore family also took leading part in songs along with acting.

(2) Saraswat Sanmilan: There was some particular agenda in this conference named 'Saraswat Sanmilan.' Duration of this conference was one year. First conference held on 6th Shrabana, 1289 was named as 'Saraswat Samaja.' Rabindranath, Dwijendranath, Hemendranath, Jyotirindranath, Swarnakumari Devi of Tagore family and also Iswarchandra Vidyasagar were engaged with this conference. Distinguishing the geographical abbreviation was the first step of this committee.

The first president of this conference was Rajendralal Mitter, who made the first blueprint of work. Betel leaf, tobacco and iced soda water were the beverages of this conference. There were not any fine arts oriented cultural activities in this conference.

(3) Khamkheyali Sabha: On 5th January,

1897, this conference started with the name of 'Khamkheyali Dramatic Club.' After the death of Kadambari Devi, this cultural activities cope up with the gloomy environment in Tagore house. There was not any restriction of regulation in this conference. So the name 'Khamkheyali' was justified. Only one rule was maintained in this conference—'Don't speak any foreign word.' If anyone did it, 1 'Ana' was the fine for every word. Only Rabindranath was fined for it. Poetry recitation with the accompaniment of 'Pakhwaj' was noticed in this conference. It was an idea of Rabindranath which he witnessed on his foreign tour. "Oi Ase Oi Ati Bhairbha Harase was the first poem recited by Rabindranath with 'Pakhwaj' accompanied by Raja Jagadindranath."[5] Eating Moghlai dishes sitting on mattress, drinking water with glasses on table, normal water drinking (Sadhasidhe Jalpan) were the new concept of food serving in this conference. Fried flour buns (Luchi) with the meat curry were the menu when this conference was held outside of Tagore house. Dwijendralal Roy was also one of the participants in this conference. He named this conference as 'Purnima Milan Sabha/Pournamasi Sabha' when it was ended in Tagore house. "There is a list of songs, plays and stories of different composers performed in this conference at various times.

Name of Composers	
Rabindranath	Song: 'Maharaj E Ki Saje,' 'Mana Jaubana Nikunje Gahe Pakhi,' 'Badhu He Fire Eso,' 'Jagi Pohalo Bibhabari' Play: 'Baikunther Khata,' 'Goray Galad' Story/Essay: 'Manbhanjan', 'Kshudhita Pashan'
Rathindranath	Story/Essay: 'Pitrismriti'
Jyotirindranath	Play: 'Alikbabu'
Gaganendranath	Poem: 'Arasiker Swargaprapti'
Samarendranath	Story/Essay: 'Putrajagya'
Abanindranath	Story/Essay: 'Devipratima'
Hemchandra Bhattacharya	Play: 'Ramayan' "[6]

(4) Bichitra: On 12th July, 1915 Gaganendranath and Abanindranath started the conference at 'Bichitra' named 'The Bichitra Studio for Artist of Neo-Bengal School'. Fine arts, cultural activities with some general subject like English, Mathematics were the subjects for discussion in this conference like model schooling system. After the construction of red building in Jorasanko it was also named 'Bichitra'. Reciting an essay named 'Chabir Anga' by Rabindrnath himself was the introductory performance in this conference. Painters like Nandalal Basu, Surendranath Kar, Asit Kumar Haldar and Kampo Arai from Japan took part in this conference. Sarath Chandra Chattopadhyay also was a regular member in this conference. It was heard that he lost his shoe during the conference and returned his home with bare foot. Plays like 'Dakghar', 'Paritrana' and 'Seshraksha' were performed in this conference. Fine arts and visual arts were conjugated in this conference. It was gradually discontinued as Rabindranath became busy in Shantiniketan.

(5) Sangita Samaja/Bharatiya Sangita Samaja: Jyotirindranath established the Sangeet Samaja to transmit the cultural heritage of Tagore family for the common people. He published a notice in a renowned magazine named 'Binabadini' that all the artist of different zones from all over India were cordially invited to perform their qualities against those suitable remuneration and all other facilities and interested to be a member of this society, should register with monthly fees of two rupees and every programme fees of rupees two. Latterly this society was called 'Bharatiya Sangita Samaja'. For raising the fund of this society Devendranath donated one thousand rupees. King of Coochbihar Nripendrakrishna Bhup Bahadur, King of Tripura Radhakishore Manikya, King of Nator Jagadindranath Roy, Nagendranath of Pataldanga, Jogendranath Basu Mallick, Sarath Chandra Singh of Paikpara, Ramnath

Ghosh of Pathuriaghata, Gaykawad Shiyaji Rao of Baroda helped with contributing money for the fund of 'Bharatiya Sangita Samaja.' Atul Kumar Sen, Nibaran Chandra Dutta, Pasupatinath Basu, Sisir Kumar Bhaduri were the members of this society. 'Sangeet Pravesika' was the first all Indian musical magazine published by Jyotirindranath with financial help of Radhakishore Manikya. Radhikaprasad Goswami, Prasanna Kumar Banik, sitarist Bhagwan Chandra Das, vocalist Dawlat Khan were the mentors of this association. Acharya Jagadish Chandra Bose was felicited in a conference named 'Saraswat Sanmilan' organised by 'Bharatiya Sangita Samaja'. Two beautiful compositions of Rabindranath 'Jaya Taba Hok Jaya' and 'Kamala Boner Madhup Raji' were performed in this conference on 19th Magh, 1301.

"In different times plays like 'Ashrumati,' 'Hathat Nawab,' 'Hite Biparit,' 'Purna Vasanta,' 'Vasantalila,' 'Dhyanbhanga,' parody ('Prahasana') and musical plays ('Gitinatya') were performed in this conference which were composed by Jyotirindranath. The song 'Raj Adhiraj Tabo Bhale Jayo Mala' and plays 'Goray Galad,' 'Bisarjan' were also performed which were composed by Rabindranath."[7]

"A complete list of menu which was served in the conference held on 26th May, 1906 is given below.

Veg. Menu: Crispy fried patty ('Khasta Luchi'), Stuffed fried flour patty (Radhaballavi), Fried edible herbs, Fried pointed gourd, Raw Jackfruit patty, Cauliflower/Cabbage curry (Dalna), Banana flower curry, Fried raw mango, Rice with milk latex, Chutney of 'Rasamundi'.

Fish Menu: Fried fish patty ('Kachuri'), Fried 'Topse' fish, Fried crab, Fish cake, Fish stuffed pointed gourd ('Dorma/Dolma'), Trout curry, 'Koi' fish with cauliflower, Fish with curd, Prawn rice, Fish sour Chutney.

Meat Menu: Rice with meat ('Polao'), Fried cake of meat, Fried patty of meat ('Kachuri'), Meat curry (Korma), Shami kabab, Meat ball curry, Chutney of liver.

Drinks and Dessert Menu: 'Dolkhosh' drinks (Sarbat), Drinks of melon, Drinks of watermelon, Buttermilk with cumin dust, Chutney of raw mango, chutney of pudina leaf, Curd.

Sweets Menu: Orange sweet ('Kamalar Methai'), 'Bandemataram' sweet ('Sandesh'), 'Sangeet Samaja' sweet like half moon shape ('Chandrapuli'), 'Manomata'sweet like rectangular shape ('Barfi'), 'Charu' sweet (Kalakandh), Pink sweet named 'Lalmohan', Orange sweet latex ('Kamalar Rabri'), Dessert of granular sweet like pie ('Boder payesh'), Fruit salad, Frozen dairy dessert and Betel leaf."[8]

(6) Bhai-Bon Samiti: Younger generation of Tagore family also gathered in a cultural meeting like elders which was called 'Bhai-Bon Samiti'. They were directed by the elders of Tagore family. Ritendranath mentioned about this meeting in his book "Smritilipi" of Tagore family. Hitendranath (elder son of Hemendranath), Nitindranath (3rd son of Dwijendranath), Kshitindranath (2nd son of Hemendranath), Kritindranath (5th son of Dwijendranath), Surendranath (elder son of Styandranath), Indira Devichoudhuri (daudhter of Satyandranath), Balendranath (son of Birendranath), Sudhindranath (4th son of Dwijendranath), Jyotsnanath Ghoshal (son of Swarnakumari), Sarala Devichoudhurani (daughter of Swarnakumari) were the active members of this committee. All writings of the younger members of 'Bhai-Bon Samiti' were published in a magazine named 'Balak' with the guidance and accomplishment of Gyanadanandini Devi.

"There is a list of writings of young members of Tagore family.

Name of Writers	
Balendranath	Essay: 'Ek Ratri,' 'Chandrapurer Hat,' 'Bana Pranta,' 'Puler Dhare' Poem: 'Sandhya'
Sarala Devi	Essay: 'Durbhikkha,' 'Babla Gacher Katha'
Sudhindranath	Essay: 'Swadhinata'
Hitendranath	Story: 'Baroana O Soloana'"[9]

Recipes and invention of 'Prajnasundari Devi'
Apart from any programme, pea soup, fish soup, boiled mashed potato, fried little ball of pasted pulse and sour chutney were the daily menu at Tagore house. 'Prajnasundari' and her mother 'Nipamayee Devi' were the most expert cooks that time. Devendranath was also fond of food. He loved the sweet curry. Rabindranath himself used to take the juice of Neem leaf and sometimes he preferred grinded pistachio with milk. Along with the traditional recipes of Tagore house Prajnasundari invented own recipes and also cooked to serve for the foodie members of Tagore family. The book, *Amish O Niramish Aahar*, was written by her, which is till now carrying remarkable signature of hers. We also get many cooking related abbreviations from this book which are very relevant now-a-days.

"Here is list of some cooking abbreviations.

Abbreviations	**Meaning**
'Bakhra'	Petal like shape ('Papri')
'Chutput'	Rapidly pattering noise of seasoning
'Halse'	Raw test less scent
'Rutitosh'	Baked loaf/ bread
'Pitni'	Tenderizer of meat
'Balikhola'	Sand Oven/ Baking with hot sand
'Sina'	Breast of meat
'Chamkano'	Slow fry in dry pan
'Toi'	Earthen pot to fry a typical sweet named 'Malpoa'
'Tijel Hadi'	Broad opening pot for cooking pea soup/pulse soup
'Telo Hadi'	Big pot for cooking rice
'Khanda Kata'	Cutting into small square or cylindrical piece.
'Chir Kata'	Cutting in half vertically
'Chuka'	Seasoning."[10]

"She also invented the Bengali menu card of food items in proper order. She named it 'Kramani'. There are some vegetarian and non-vegetarian menus ('Kramani') given below.

Vegetarian Menu 1: Rice, Clarified butter, Lime, Salt, Bitter Curry ('Chenchki') of neem and beans, Boiled mashed pulse, Fried ball of pumpkin, Dry curry of herbs named 'Punko', Pulpy cooked dish of inside spathe of banana tree, Risotto with sesame, Curry of posset, Curry of ripe cucumber, Stuffed pointed gourd, Sour chutney of hog plum with sesame paste, Sour sauce of ripe papaya, 'Lakhnow kadui', Sweet dessert of raw mango.

Vegetarian Menu 2: Rice, Burnt potato, Brinjal bharta with milk, Boild radish, Fried pineapple, Fried dumpling of potato and plantain flower, 'Phaphra' of pulse (Mug), 'Chenchki' of fig, 'Chenchki' of plantain flower, 'Ghanto' of 'Mug' pulse with pumpkin, 'Ghanto' of spinach, 'Mug' pulse with 'Ucche', 'Dalna' of arum, Curry of ladies finger, 'Fupu polau' of posset, Curry of egg shaped vegetarian dumplings, Bitter achar of 'karela', 'Dampakth' of potato, Sour coconut, Liquid curry of raw tamarind, 'Pakouri', Dessert of arched paddy, 'Kamali'.

Vegetarian Menu 3: 'Fensa Khichuri' of peas, 'Paltar Fuluri,' Fried cauliflower with 'Besan,' 'Fuluri' of raw peas, Fried onion sprout, Rice, 'Malaikari of cholar dal' with milk, 'Chenchki' of cabbages, 'Teor shaker chacchari,' 'Ghanto' of raw radish, 'Lal shaker ghanto,' 'Ghanto' of cabbages, 'Gach Cholar dalna,' 'Motor daler dhonka,' 'Kalia' of Orange, Curry of turnip, 'Achar' of onion, 'Dampakth' cauliflower, 'Ambal' of raw jujube with brinjal, 'Malai polau' of pineapple, 'Fulia.'

Vegetarian Menu 4: 'Jafrani bhuni khichiri,' Roasted 'Dhudhul,' 'Shim and Barbati Bhate,' Ripe mango 'Bhate,' 'patoler nona malpoa,' 'Paka kanthal er bhuti bhaja,' Fried 'Kankrol,' Rice, 'Arhar dale khaja,' 'Lau er dalna,' 'Begun o borir surua,' 'Cholar dal er dhonka,' 'Begun er dolma,' 'Alubokhra o amchur diye mugger dal,' 'Paka potol er jhurjhure ambol,' 'Gholer kandri,' 'Rammohan dolma polau,' Dessert of litchi, 'Barfi' of coconut.

Non Vegetarian Menu 1: Crudo of fine bread, Lime, Soup of nuts, Bhetki fish with mayon-

naise, 'Handi Kebab' of chicken, Gravy cutlet of mutton, Salad of brinjal and green vegetables, Snipe roast, Potato 'sipet,' 'Ufs alaniz,' Dessert, Coffee.

Non Vegetarian Menu 2: 'Muluktani' soup with egg, Rice, French stew of potato, 'Chow chow,' Fried big carp fish, 'Hussaini' curry of meat, 'Polau,' Fruit salad, Fruit.

Western Menu 1: Olive bun, Soup of coconut, 'Dhum pakka' Hilsha, Boiled chicken, Ham, Collar of mutton, Cold jelly and blamaz, Toffee of coconut, 'Morabba' of ginger, Coffee.

Western Menu 2: Asparagus Sandwich, Cucumber Sandwich, Chicken Sandwich, Fish Sandwich, Pound Cake, Sponge cake, Biscuit, 'Singara', 'Dalmot', 'Jhuribhaja', 'Ice creame'."[11]

Conclusion

Jorasanko Thakurbari was the association of unique idea centered family members. Creations and experimentations were always of prime importance in the mind of the geniuses who were looking forward for all round development in the cultural field of Bengal. Rabindranath Tagore and his family members had such noble ideas and talent in creating music, playing dramas and enjoying unique food and festivals. It is a little perseverance of the huge amount of creativity of the Tagore's family. Immense scope is available for the researcher who would study in this area.

References

1. Manas Basu, *Jorasanko Thakurbarir Jibandhara O Gan*, Kolkata: Day's Publishing, 2014, p.226–27.
2. Ibid., p.229.
3. Ibid., p.228.
4. Ibid., pp.251, 259, 260, 261.
5. Ibid., p.359–60.
6. Ibid., p.358–64.
7. Ibid., p.384–89.
8. Ibid., p.390–91.
9. Ibid., p.394.
10. Chitra Dev, *Thakurbarir Andarmahal*, Kolkata: Ananda Publishers, 2014, p.113–14.
11. Ibid., p.114–20.

Bibliography

1. Manas Basu, *Jorasanko Thakurbarir Jibandhara O Gaan*, Kolkata: Day's Publishing, 2014.
2. Chitra Dev, *Thakurbarir Andarmahal*, Kolkata: Ananda Publishers, 2014.

Anirban Chattopadhyay, Research Scholar, Bengal Music College, affiliated to University of Calcutta, Supervisor: Dr Saswata Roy.

Email: animusician@gmail.com

असहाय के अस्तित्व के शाश्वत प्रश्नों का एक जवाब-रघुवीर सहाय

डॉ सुधा उपाध्याय

हिन्दी के प्रखर कवि रघुवीर सहाय का लेखन सत्ता और शक्ति के प्रतिरोध का लेखन है। संवेदना की सचाई को अपनी धार बनाकर जनू पक्षधर कविता लिखने वाले ईस कवि ने व्यापक मानवीय संवेदनाओं को अपनी कविता का विषय बनाया है।

पोलैंड के कवि तदेउष रूज़ेविच अपनी 'पुनर्शिक्षा' में लिखते हैं—कवि एक ही भाषा में / बात करता है / बच्चे से / घुसपैठिए से / धर्म गुरू से / राजनीतिक से / पुलिस वाले से / बच्चा मुस्कुराता है / घुसपैठिए को लगता है / उसका मखौल बन रहा है / राजनीतिक अपमानित अनुभव करता है / धर्मगुरू को ख़तरा महसूस होता है / पुलिस वाला / कमर कसने लगता है / शर्मिंदा कवि / क्षमा मांगता है / और अपनी गलती / दोहराता है।

रघुवीर सहाय का समग्र लेखन सत्ता और शक्ति के विरोध का लेखन है। तदेउष रूज़ेविच की यह कविता केवल रघुवीर सहाय की कविता पर ही नहीं उनकी वैचारिक भूमि पर भी लागू होती है। तमाम घुसपैठियों, धर्म के ठेकेदारों, कुटिल राजनीतिज्ञों और क्रूर पुलिस और उसकी ताक़त को यानी किसी भी प्रतिष्ठान को रघुवीर सहाय कैसे पसंद आ सकते हैं। खेद की बात तो यह है कि आलोचक समुदाय भी इसी बिडंबना का अहसास दिलाता है। यह वही ग़लती है जो रचनाकार और आलोचक बार-बार दोहराते हैं। रघुवीर के समग्र साहित्य को संगठन के खिलाफ, समर्थ के खिलाफ और सफल के खिलाफ देखा जा सकता है। आत्महत्या के विरुद्ध 1967 में, हँसो हँसो जल्दी हँसो 1975, में लोग भूल गए हैं 1982 में, और आखिरी संग्रह कुछ पते कुछ चिट्ठियां 1989 में—लगातार कभी रामलाल, कमला, मुसद्दी, रमेश, मैकू, रामू, रामदास, चंद्रकांत, दयाशंकर, दयावती जैसे साधारण पात्रों को अपने असाधारण दर्द में हमें विचलित करते रहे हैं। ये अपनी ही स्थितियों में जीते मरते लोगों की व्यथा है। इन दबे कुचले लोगों का कोई उद्दात रूप प्रस्तुत करना रघुवीर की मंशा नहीं है। बल्कि वे साधारण लोग अपने छोटे-छोटे प्रयासों से, पूरी समाज व्यवस्था से मुठभेड़ और जिरह करते दिखाई देते हैं। सत्ता और राजनीति की बर्बरता के सामने मामूली लोगों की अमानवीयता से जूझने की कूबत ठीक ऐसे ही है जैसे तोप के सामने छोटी सी पेंसिल रख दी जाए और अचानक ही तोप हास्यास्पद नज़र आने लगे। आने वाला ख़तरा कविता में लिखते हैं—

एक दिन इसी तरह आएगा रमेश
कि किसी की कोई राय न रह जाएगी रमेश
क्रोध होगा पर विरोध न होगा
अर्जियों के सिवाय रमेश
ख़तरा होगा ख़तरे की घंटी होगी
पर उसे बादशाह बजाएगा रमेश।

यह और किसी की नहीं रघुवीर सहाय की देन है। 1974 में इमरजेंसी पर लिखी गई रघुवीर सहाय की चेतावनी भरी कविता हँसो हँसो जल्दी हँसो अपनी दूरदृष्टि के कारण आज भी प्रासंगिक हो उठी है। आज भी कमोबश वही सब हो रहा है जहां चारों ओर औरतों और मर्दों के खाने पीने के फूहड़ आयोजन होते हैं। किसी के पास कोई विचार नहीं होता। अंधा क्रोध तो होता है विरोध नहीं होता। अर्जियां लिखीं जाती हैं समाधान नहीं होते। हर तरफ एक ख़तरा होता है पर ख़तरे की घंटी बजाने वाला कोई 'असहाय' नहीं होता। आज हर तरफ एक आज़ाद दिमाग की कमी है जो आदतन खुशामद न करता हो। जो अपनी ग़रीबी को स्वाभिमान से जीता हो और क्रूर हिंसक सत्ता से आँख मिलाने का साहस रखता हो—

लोकतंत्र का मज़ाक बनते
देख रहे हैं बेहद बूढ़े
कुछ कम बूढ़े कहें कि क्या यह लोकतंत्र है
इनसे भी कम बूढ़े कहते हैं कि मार दो
बेहद कम बूढ़ों को नफ़रत है इस लोकतंत्र से
बाक़ी सब को एक दूसरे से नफ़रत है।

मनुष्य पर आने वाले संकटों के बारे में रघुवीर सचेत हैं। यह बात इनसे पहले मुक्तिबोध में नज़र आती है। यह पूरी कविता आज़ादी से लेकर हमारे आज के हालात को समेटने में सक्षम है। यह चेतावनी की कविता है। किसी भी लोकतांत्रिक व्यवस्था में मूल्यों के लगातार नष्ट होते जाने, लोकतंत्र का मखौल बनते रहने, लोकतंत्र से भी घृणा और आपस में घृणा करते लोगों की आबादी बढ़ते रहने की व्यथा कथा है। अब कौन कहेगा कि यह चालीस साल पुरानी कविता है।

दिन ब दिन राजा सुरक्षित होता जा रहा है, क्योंकि समाज मर रहा है। रघुवीर सहाय का पहला कविता संग्रह सीढ़ियों पर घूप में प्रकृति, धूप, पेड़, फूल, खुशबू, पानी और कुछ प्रेम पर कविताएं हैं। लेकिन ये सभी अपने प्रचलित अर्थों में कहीं नज़र नहीं आते।

देखो वृक्ष कुछ रच रहा है
किताबी होगा वह कवि जो कहेगा
हाय पत्ता झर रहा है।

—(*आत्महत्या के विरुद्ध*, रघुवीर सहाय)

ये संश्लिष्ट मानवीय अनुभव बनकर उभरते हैं। जैसे ब्रेस्ट कहा करते थे—"कि वह जो सामने हँस रहा है तो सिर्फ इसीलिए कि अभी तक बुरी ख़बर उसतक नहीं पहुँची है।" ठीक उसी प्रकार रघुवीर भी भावना के कवि नहीं हैं। बल्कि कहीं कहीं तो उसकी खिल्ली उड़ाते से नज़र आते हैं। भावुकता की दुनिया उन्हें घुटन और लाचारी के अहसास से भर देती है। भावुकता अधूरा अनुभव है जबतक कि वह सामाजिक विचार बनकर न आ जाए। कोई भी पीड़ा भोगने से पहले उसे समझना

ज़रूरी है। इसीलिए वो कह जाते हैं—

यह क्या है जो इस जूते में गड़ता है
यह कील कहाँ से रोज़ निकल आती है
इस दुख को रोज़ समझना क्यों पड़ता है।

अब ये दुख को बिना समझे अभिव्यक्त नहीं करना, रघुवीर की यही नैतिकता है। जबतक रचनाकार सामाजिक और राजनीतिक कष्टों और दबावों को झेले नहीं तबतक वह पीड़ा व्यक्त करने लायक नहीं होता। करुणा भी उनकी रचनाओं में विचार की शक्ल में आई है। रघुवीर को दया और आत्मदया से घृणा है। क्योंकि ये दोनों ही इंसान को अपनी निगाह से गिरा देते हैं और महज वह इस्तेमाल की वस्तु बनकर रह जाता है, क्योंकि दया करने वाली सत्ता उसके भीतर से विरोध की क्षमता छीन लेती है। ऐसी सहानुभूति, दुख और करुणा से न केवल रघुवीर सहाय खुद बचते हैं बल्कि हमें भी बचाते हैं। भाषा के पुजारियों और पंडों के प्रबल विरोधी रघुवीर सहाय हिन्दी में रचनात्मकता और नवीन संभावनाओं की लगातार खोज करते हैं। उन्हें अन्य भारतीय भाषाएं भी उतनी ही प्रिय हैं जितनी कि हिन्दी। इसलिए भाषा में नए रूपक प्रतीक को गढ़कर सामाजिक सम्बन्धों से जोड़ते हैं। सत्ता और जनता की एक ही भाषा नहीं होती। उन्होंने लिखा है—

"मुझे मालूम था मगर इस तरह नहीं कि जो ख़तरे मैंने देखे थे वे सब सच होंगे
तो किस तरह उनकी चेतावनी देने की भाषा बेकार हो चुकी होगी
एक नई भाषा की दरकार होगी।"

चाहे भाव हो या भाषा दोनों को लेकर रघुवीर सहाय के विचार बिलकुल साफ हैं कि लेखक होने के लिए और कुछ नहीं तो संवेदना की सच्चाई चाहिए। रघुवीर में साहित्यकार और पत्रकार होने के साथ-साथ एक ऐसा विजन है जो हर चीज़ को नए तरीके से देखना जानता है। यथार्थ को अपनाने से पहले वे उसे नए ढंग से खोजते जाँचते और परखते हैं। बिना किसी फॉरमैट के नए भाव और विचार को अपनाने में अपने समकालीन तमाम कवियों के अपेक्षाकृत रघुवीर सहाय अधिक उदार हैं। यह अच्छा ही हुआ कि रघुवीर सहाय के पास बना बनाया साँचा या खाँचा नहीं है। यही कारण होगा कि वे पुरानी अवधारणाओं और शास्त्रीय सिद्धांतों से मुक्त रहे। निरंतर शोधधर्मी रघुवीर यथार्थ में मनुष्य और मनुष्य के यथार्थ को एक दूसरे में आवाजाही करने देते थे। अब तक रघुवीर सहाय पर जितना कुछ लिखा गया है बहुत कम है। लोकतांत्रिक व्यवस्था में जितनी गड़बड़ियां बढ़ेंगी, राजनीति जितनी बिडंबनाग्रस्त होगी उतना ही और उतनी बार रघुवीर सहाय की कविता की ओर लौटना पड़ेगा।

रघुवीर सहाय समकालीन इतिहास के ऐसे कवि हैं जिन्होंने शास्त्रीयता, इतिहास और अख़बार के पन्नों में कहीं भी दर्ज न होने वाले कई ऐसे जीवंत मानवीय सरोकार से जुड़े क्षणों और घटनाओं को अपनी कविता में रिपोर्ट किया है। सहाय ने तमाम काव्य विषयों, भाषा और वैचारिक संगठनों के साथ खूब छेड़छाड़ की है। उनकी शोध दृष्टि तो आधुनिक है पर वे आधुनिकतावादी कहलाना पसंद नहीं करते थे। यानी पश्चिमी समाजशास्त्री जिसे आधुनिकतावाद कहते हैं जैसे-व्यक्ति केंद्रित चिंतन हो, प्रकृति की तुलना में मनुष्य निर्मित वस्तुएं हों, यंत्रों से लगाव हो, कोरे तर्क के आधार पर अंधविश्वास हो, पूंजी हो, शोषण हो, उत्पीड़न हो यानी जहां निजी उद्योग यंत्र विज्ञान सभ्यता और संस्कृति का बोलबाला हो। तो यह सबकुछ देखने पर तो रघुवीर सहाय इससे ठीक समानांतर अकेले खड़े दिखाई देते हैं। वे क्रांतिवादी थे, न लिजलिजे सुधारक। हाँ वे परिवर्तन के पक्षधर थे। शर्त यही कि पूरे धैर्य साहस और निष्ठा से अपने आप को पुन: परिभाषित करने की सम्बन्धों में निरंतर खोज की गुंजाइश बनी रहे। "लोग भूल गए हैं" में रघुवीर सहाय स्वीकार करते हैं—"आज अन्याय और दासता की पोषक और समर्थक शक्तियां मानवीय रिश्तों को बिगाड़ने पर तुली हैं। अपने अधिकारों के लिए संघर्ष करने वाले जन मानवीय अधिकार की अपनी हर लड़ाई को एक पराजय बनता हुआ पा रहे हैं। संघर्ष की रणनीतियां उन्हीं के आदर्शों की पूर्ति करती दिखाई दे रही है जिनके विरुद्ध ये सारा संघर्ष है, क्योंकि संघर्ष का आधार नए मानवीय रिश्तों की खोज नहीं रह गया है।" (*लोग भूल गए हैं*)

रघुवीर सहाय की सारी रचनाधर्मिता सन पचास से नब्बे के बीच रही। यही कारण होगा कि भारतीय राजनीति, आज़ादी के बाद का मोहभंग, बुर्जुआ लोकतंत्र, मध्यमवर्गीय चरित्र, स्वाधीन भारत की बिडंबनाओं पर रघुवीर ने सबसे अधिक लिखा। रघुवीर के सभी चरित्र चाहे वह जूता पॉलिस करने वाला लड़का हो या अख़बार बेचने वाला बूढ़ा, रिक्शा चलाने वाला जवान हो या गर्भवती मजदूरन, सब के स्वर में सवाल और जिरह है। वे सभी मानवीय अधिकारों और अस्मिता के प्रति संघर्षशील हैं। इनके यहां ग्रामीण चरित्रों का लगभग अभाव है। अपनी रचनात्मकता से रघुवीर उन चरित्रों को गढ़ते हैं जो उपेक्षित तो हैं पर नागर स्वभाव लिए हुए हैं। उनके यहां लोकतंत्र अपनी तमाम प्रतिध्वनियों में चीन्हा जा सकता है। आज़ाद भारत की हिंसक क्रूर नीतियां पहचानी जा सकती हैं। रघुवीर की कविताओं में पराधीनता और पराजय की कई परतें हैं। कहीं रामदास सरीखे हिंसा के शिकार चरित्र हैं तो कहीं जन प्रतिनिधियों की गूंज भरी हँसी भी हिंसक है। रघुवीर यहां क्रोध से अधिक घृणा को अधिक मज़बूत बनाते हैं ताकि प्रतिरोधी शक्तियां जन्म ले सकें। उनकी कविताओं में अकेलापन कटता नहीं है काटने दौड़ता है।

डॉ सुधा उपाध्याय, जानकी देवी मेमोरियल कॉलेज, दिल्ली विश्वविद्यालय।
Email: sudhaupadhyaya@gmail.com

सबाल्टर्न साहित्य और किन्नर विमर्श: समाज के परित्यक्त वर्ग की व्यथा कथा

डॉ सुनीता मंडल

साहित्य हमेशा से समाज में फैली हुई कुरीतियों, पाखंडो, अंधविश्वासों, अत्याचारों के खिलाफ अपनी आवाज़ बुलंद करता आया है लेकिन जैसे ही बात किन्नर वर्ग की दुख एवं पीड़ा की आती है तो इस विषय पर साहित्य रचना अंगुलियों पर गिनी जा सकती है अर्थात इस पर बहुत कम लिखा मिलता है। किन्नर की पीड़ा को व्यक्त करता यह आलेख न केवल उनका परिचय कराता है बल्कि उनके मनुष्य होने, उन्हें अधिकार दिलाने, एंव उन्हें सम्मान पूर्वक जीने देने की राह सबाल्टर्न साहित्य के माध्यम से दिखाने का एक प्रयास है।

उत्तर 16वीं शताब्दी से व्यवहृत सबाल्टर्न शब्द लैटिन शब्द सबाल्टर्नस् शब्द का परिवर्तित रूप है। सबाल्टर्न शब्द लैटिन के 'सब' और 'अल्टर्नस' शब्द से मिलकर बना है। सब का अर्थ है अगला नीचेवाला और अल्टर्नस का अर्थ हर दूसरा है। यानी हर वो व्यक्ति जो पहला नहीं हर दूसरे के बाद है, दूसरा है और उसकी स्थिति निम्न है। सबाल्टर्न शब्द का प्रयोग ब्रिटिश सेना में निचले ओहदे के अधिकारियों के लिए किया जाता रहा। लेकिन बाद में इतावली विद्वान अंतोनियो ग्रामशी ने अपनी प्रसिद्ध रचना प्रिजनबुक्स में पहली बार 'सबाल्टर्न' शब्द का प्रयोग समाज के उपेक्षितों, दलितों और गौण वर्णों के लिए किया जो बाद में इतिहास अध्ययन की एक पद्धति के रूप में प्रसिद्ध हुई।

रंजीत गुहा ने, *सबाल्टर्न सट्डीज वन की भूमिका* में लिखा—"The word 'Subaltern' in the title stands for the meaning as given in the Concise Oxford Dictionary, that is 'of inferior rank'. It will be used in these pages as a name for the general attribute of subordination in South Asian Society whether this is expressed in terms of class, caste, age gender in office or in any other way." अतः जब लिंग के संदर्भ में भी अधीनता की बात सबाल्टर्न के संदर्भ में की गई है तो भला किन्नर समाज किस तरह सबाल्टर्न से बाहर हो सकता है क्योंकि समाज में हाशिये की स्थिति का कारण भी उसका लैंगिक दोष ही है। किन्नरों की स्थिति समाज में हाशिये के भी हाशिये पर है। उन्हें तो सामान्य मनुष्य तक नहीं समझा जाता। सबाल्टर्न अध्ययन पद्धति आम लोगों एवं उपेक्षितों एवं पीड़ितों के जनजीवन से इतिहास को देखने की कोशिश करता है मगर किन्नरों के संदर्भ में तो उनका वर्तमान भी तथाकथित सभ्य समाज से अछूता है। किन्नरों की वर्तमान स्थिति क्या है, उसकी पीड़ा क्या है, उनकी समस्याएं क्या हैं, आदि के सम्बंध में किरण ग्रोवर लिखतीं हैं—"किन्नरों का भी अपना एक समाज है, अपनी संस्कृति है। जिनके बारे में हम नहीं सोचते और न जानने की कोशिश करते हैं कि मानव समाज की उपेक्षा, उपहास और संत्रास का दंश झेलते हुए किन्नर अपने अंदर क्या महसूस करते हैं। इनके मन की गहराईयों में क्या भावनाएं हिलोरें लेतीं हैं।" जो उनके वर्तमान रीति रिवाज एंव परम्परा नहीं समझना चाहते, वे उनकी परम्पराओं का इतिहास क्या लिखेंगे? कहने का तात्पर्य यह है कि किन्नर समाज सबाल्टर्न समाज का वह हिस्सा है जो सभ्य समाज में या तथाकथित सभ्य समाज के लोगों के लिए exist ही नहीं करते। फिर उनके इतिहास की बात कौन करे। आज जरूरी है कि हमें उनकी बात करनी होगी उनके विषय में सोचना होगा, गहराई से चिंतन करना होगा। तभी मानवता सधेगी।

जब कभी किसी के परिवार में कोई खुशी का अवसर होता है, तो हम देखते हैं कि एक लैंगिक दृष्टि से विवादित समाज के लोग जो प्रायः हिजड़े (अथवा वर्तमान में प्रचलित नाम किन्नर; हालाँकि किन्नर शब्द हिमाचल प्रदेश के किन्नौर निवासियों हेतु प्रयुक्त होता था, जिसे अब हिजड़ों के सन्दर्भ में व्यवहृत किया जाने लगा है) होते हैं, आ जाते हैं और बधाइयाँ गाकर, आशीर्वाद देकर कुछ रुपए लेकर विदा हो जाते हैं। इसके बाद हम भी अपनी सामान्य गतिविधियों में व्यस्त हो जाते हैं और दोबारा कभी इनके बारे में नहीं सोचते। हम कभी यह जानने का प्रयास नहीं करते कि ये किन्नर कौन हैं, कहाँ से आये हैं, इनकी समस्याएँ क्या हैं और वे कौन से कारण हैं, जिनकी वजह से इन्हें किन्नर बनकर एक प्रकार की भिक्षावृत्ति से जीवन-यापन करने को विवश होना पड़ता है।

किन्नर या हिजड़ों से अभिप्राय उन लोगों से है, जिनकेजननांग पूरी तरह विकसित न हो पाए हों अथवा पुरुष होकर भी स्त्रैण स्वभाव के लोग, जिन्हें पुरुषों की जगह स्त्रियों के बीच रहने में सहजता महसूस होती है। वैसे हिजड़ों को चार वर्गों में विभक्त किया जा सकता है—बुचरा, नीलिमा, मनसा और हंसा। वास्तविक हिजड़े तो बुचरा ही होते हैं क्योंकि ये जन्मजात 'न पुरुष न स्त्री' होते हैं, नीलिमा किसी कारणवश स्वयं को हिजड़ा बनने के लिए समर्पित कर देते हैं, मनसा तन के स्थान पर मानसिक तौर पर स्वयं को विपरीत लिंग अथवा अक्सर स्त्रीलिंग के अधिक निकट महसूस करते हैं और हंसा शारीरिक कमी यथा नपुंसकता आदि यौन न्यूनताओं के कारण बने हिजड़े होते हैं। नकली हिजड़ों को अबुआ कहा जाता है जो वास्तव में पुरुष होते हैं किन्तु धन केलोभ में हिजड़े का स्वांग रख लेते हैं। जबरन बनाए गए हिजड़े छिबरा कहलाते हैं, परिवार से रंजिश के कारण इनका लिंगोच्छेदन कर इन्हें हिजड़ा बनाया जाता है। भारत की सन 2011 की जनगणना के अनुसार पूरे भारत में लगभग 4.9 लाख किन्नर हैं, जिनमें से एक लाख 37 हजार उत्तर प्रदेश में हैं। इसी जनगणना के मुताबिक सामान्य जनसंख्या में शिक्षित लोगों की संख्या 74 फीसदी है जबकि यही संख्या किन्नरों में महज़ 46 फीसदी ही है। इनमें आधे से अधिक नकली स्वांग करने वाले हिजड़े हैं। आश्चर्य की बात यह है कि शेष दो लाख असली हिजड़ों में से भी सिर्फ ४०० जन्मजात हिजड़े या बुचरा हैं, शेष हिजड़े स्त्रैण स्वभाव के कारण हिजड़ों में परिगणित किए जानेवाले मनसा या हंसा हिजड़े हैं, और इससे भी बड़े आश्चर्य की बात यह कि इन दो लाख हिजड़ों में से लगभग सतर हजार हिजड़े ऐसे हैं, जिन्हें एक छोटे से ऑपरेशन के बाद लिंगपरिवर्तन करने के पश्चात् पुरुष या स्त्री बनाया जा सकता हैलेकिन दुःख की बात है कि इस ओर किसी का ध्यान नहीं है।

सम्पूर्ण हिजड़े समुदाय को सामाजिक संरचना की दृष्टि से सात समाज या

घरानों में बांटा जा सकता है, हर घराने के मुखिया को नायक कहा जाता है, ये नायक ही अपने डेरे या आश्रम के लिए गुरु का चयन करते हैं हिजड़े जिनसे शादी करते हैं या कहें जिन्हें अपना पति मानते हैं उन्हें गिरिया कहते हैं। उनके नाम का करवाचौथ भी रखते हैं।

जब किसी परिवार में बुचरा अर्थात जन्मजात हिजड़े का जन्म होता है, तो परिवार के सदस्य जल्द से जल्द उसे अपने परिवार से दूर करने का प्रयास करते हैं क्योंकि पारिवारिक जन विशेषकर परिवार के मर्द अथवा हिजड़े का पिता यह सोचता है कि इसे जाने के बाद लोग उसके पुरुषत्व पर संदेह करेंगे और बड़ा होकर यह बच्चा परिवार की प्रतिष्ठा धूल धूसरित करेगा। अतः वे जल्द से जल्द उस बालक को या तो 'ठिकाने लगाने' का प्रयास करते हैं या फिर उसे हिजड़ों के बीच छोड़ देते हैं। ऐसा करते समय अक्सर वे यह नहीं सोचते कि अपनी ही सन्तान को अपने से दूर करने से पहले एक बार डॉक्टर की सलाह तो ले लें कि इस शिशु को पुरुष अथवा महिला के लिंग में बदला जा सकता है या नहीं!

नीलिमा कोटि के हिजड़े किसी कारणवश स्वयं हिजड़े बन जाते हैं, मनसा मानसिक तौर पर स्वयं को हिजड़ों के निकट समझते हैं। इन्हें सामान्य मनोवैज्ञानिक काउंसलिंग के द्वारा वापस इनके वास्तविक लिंग में भेजा जा सकता है, और हंसा कोटि के किन्नर किसी यौन अक्षमता के कारण स्वयं की नियति को हिजड़ों के साथ जोड़ लेते हैं. इनका इलाज करने के बाद इनमें से अधिकांश को सामान्य पुरुष अथवा स्त्री बनाया जा सकता है और ये भी सामान्य जीवन जी सकते हैं।

अबुआ वास्तव में धन के लोभ में किन्नर बनकर किन्नरों को न्यौछावर के रूप में मिलने वाली धनराशि को लूटने का काम करते हैं, ये प्रायः सामान्य पुरुष होते हैं और आवश्यकता पड़ने पर साड़ी पहनकर किन्नर बनने का नाटक करके हिजड़ों के अधिकारों पर कुठाराघात करते हैं, ये रात में सडकों पर घूमकर ट्रक ड्राइवरों के साथ अप्राकृतिक संसर्ग कर उनकी यौन क्षुधा शांत करते हैं। असली और नकली किन्नर में फर्क यह है कि असली किन्नर स्वभावतः स्त्री होते हैं और पुरुष के प्रति इनमें नैसर्गिक आकर्षण होता है, जबकि नकली किन्नर वास्तव में पुरुष होते हैं और इनका आकर्षण स्त्रियों के प्रति होता है।

सबसे दुर्भाग्यपूर्ण और भयावह यंत्रणा से गुजरते हैं छिबरा। पारिवारिक रंजिश के कारण कुछ लोग शत्रु के परिवार के लड़के-लड़कियों को उठाकर ले जाते हैं और उनके लिंग हटवाकर उन्हें किन्नर बना देते हैं। यह जघन्य कृत्य करने वाले पिशाच एक व्यक्ति के जीवन को नरक बना देते हैं और पीड़ित बच्चे को बिना किसी अपराध के आजन्म इस यंत्रणा से गुजरना पड़ता है। इनमें से भी कुछ को वापस उनके लिंग में लाया जा सकता है लेकिन यह बड़ी ही जटिल और खर्चीली प्रक्रिया है।

किन्नरों के उद्भव और अतीत के सम्बन्ध में अनेक अंतर्कथाएं प्रचलित हैं। इनमें सर्वाधिक प्रचलित कथा भगवान राम के वनगमन से सम्बन्धित है। कहते हैं कि जब पिता की आज्ञाका पालन करते हुए राम सीता और लक्ष्मण के साथ चित्रकूट आ गए तो उन्हें मनाकर वापस अयोध्या लाने हेतु भरत अयोध्यावासियों के साथ चित्रकूट आये थे लेकिन प्रभु राम ने भरत तथा अयोध्यावासियों की अनुनय विनय अस्वीकार करते हुए सभी नर–नारियों को वापस जाने को कहा परन्तु उन्होंने हिजड़ों के लिए कुछ नहीं कहा, जबकि वे भी उन्हें मनाने हेतु वहां उपस्थित हुए थे, कहा जाता है कि उनके लिए प्रभु का कोई स्पष्ट आदेश न होने के कारण उन हिजड़ों ने 14 वर्षों तक वहीं रूककर प्रभु राम के वापस आने की प्रतीक्षा करने का निर्णय लिया. जब वनवास पूर्ण कर भगवन राम वापस अयोध्या जा रहे थे तो उन्होंने इन हिजड़ों को मार्ग में चित्रकूट में अपनी प्रतीक्षा करते पाया। प्रभु द्वारा उनके वहाँ रुकने का कारण पूछने पर इन निर्मल किन्नरों ने बताया कि जब हम भरत के साथ यहाँ आपको मनाने हेतु आये थे तो आपने कहा था—

जथा जोगु करि विनय प्रनामा, बिदा किए सब सानुज रामा।
नारि पुरुष लघु मध्य बड़ेरे, सब सनमानि कृपानिधि फेरे॥

—रामचरितमानस, अयोध्याकाण्ड 398/4

कहते हैं कि प्रभु राम हिजड़ों की इस निश्छल और निःस्वार्थ भावना से अत्यधिक प्रभावित हुए और उन्होंने प्रसन्न होकर स्त्रियों को वरदान दिया कि कलयुग में तुम लोग राज करोगे। कहते हैं कि भगवान राम ने इन्हें यह भी वरदान दिया कि तुम जिन्हें अपना आशीर्वाद दोगे, उसका कभी अनिष्ट नहीं होगा। इसीलिए शुभ अवसरों पर गृहस्थ इनका स्वागत करते हैं और इन्हें मुंहमांगी रकम देकर विदा करते हैं।

अनेक ऐसे दृष्टान्त हैं जिनसे प्राचीन काल में हिजड़ों का अस्तित्व प्रमाणित होता है। महाभारत में शिखन्डी का उल्लेख आता है, जिसके कारण भीष्म का वध हुआ था। अर्जुन ने बृहन्नला नामक हिजड़े का भेष धरकर विराटनगर में अज्ञातवास का अंतिम वर्ष पूर्ण किया था। गुजरात के किन्नर अर्जुन के बृहन्नला रूप की पूजा करते हैं और यहाँ के बहुचर देवी के मन्दिर में किन्नर बनने के इच्छुक लोग आते रहते हैं. बहुचर देवी किन्नरों की इष्ट हैं, जिनका वाहन मुर्गी है। ये लोग खप्परधारी देवी और शिव के अर्द्धनारीश्वर रूप की भी उपासना करते हैं।

महाभारत की एक अन्य कथा के अनुसार एक बार अर्जुन को, द्रौपदी से विवाह की एक शर्त के उल्लंघन के कारण इंद्रप्रस्थ से निष्कासित करके एक साल की तीर्थयात्रा पर भेजा जाता है। तीर्थाटन करते हुए अर्जुन उत्तर-पूर्व भारत में जाते है जहाँ उनकी मुलाक़ात एक विधवा नाग राजकुमारी उलूपी से होती है। दोनों एक दूसरे से प्यार में पड़कर विवाह कर लेते है। कुछ समय पश्चात, उलूपी एक पुत्र को जन्म देती है जिसका नाम अरावन रखा जाता है। कुछ समय पश्चात अर्जुन उन दोनों को वहीं छोड़कर अपनी आगे की यात्रा पर निकल जाता है। अरावन नागलोक में अपनी माँ के साथ ही रहता है। युवा होने पर वह नागलोक छोड़कर अपने पिता के पास आता है। उस समय कुरुक्षेत्र में महाभारत का युद्ध चल रहा होता है, इसलिए अर्जुन उसे युद्ध करने के लिए रणभूमि में भेज देता है। महाभारत युद्ध में एक समय ऐसा आता है जब पांडवों को अपनी जीत के लिए माँ काली के चरणो में नरबलि हेतु एक राजकुमार की जरुरत पड़ती है। जब कोई भी राजकुमार आगे नहीं आता है तो अरावन खुद को नरबलि हेतु प्रस्तुत करता है। अरावन ने बलि से पहले शर्त रखी कि वह स्वयं को बलि के लिए प्रस्तुत करने से पूर्व की रात एक सुंदर स्त्री से विवाह करेगा। इस शर्त के कारण बड़ा संकट उत्पन्न हो जाता है क्योकि कोई भी राजा, यह जानते हुए कि अगले दिन उसकी बेटी विधवा हो जायेगी, अरावन से अपनी बेटी की शादी के लिए तैयार नहीं होता है। जब कोई रास्ता नहीं बचता है तो भगवान श्रीकृष्ण स्वंय मोहिनी रूप में आकर अरावन से शादी करते है। अगले दिन अरावन स्वयं अपने हाथो से अपना शीश माँ काली के चरणो में अर्पित करता है। अरावन की मृत्यु के पश्चात श्रीकृष्ण उसी मोहिनी रूप में काफी देर तक उसकी मृत्यु का विलाप भी करते है। चूंकि श्रीकृष्ण पुरुष होते हुए स्त्री रूप में अरावन से शादी रचाते है इसलिए किन्नर, जो स्त्री रूप में पुरुष माने जाते है, भी अरावन से एक रात की शादी रचाते है और उन्हें अपना आराध्य देव मानते हैं। परन्तु इन अंतर्कथाओं का उल्लेख किसी धार्मिक अथवा पौराणिक ग्रन्थ में नहीं मिलता।

तमिलनाडु के किन्नर अरावन की पूजा करते हैं और स्वयं को तिरुनन्गाई

कहलाना पसंद करते हैं, जिसका हिन्दी में अर्थ है—ईश्वर की पुत्रियाँ। वैसे तो अब तमिलनाडु के कई हिस्सों में भगवान अरावन के मंदिर बन चुके है पर इनका सबसे प्राचीन और मुख्य मंदिर विल्लुपुरम जिले के कूवगम गाँव में है जो कूतान्दवर मन्दिर के नाम से जाना जाता है। इस मंदिर में भगवान अरावन के शीश की पूजा की जाती है। इस गाँव में हर साल तमिल नववर्ष की पहली पूर्णिमा को 18 दिनों तक चलने वाले उत्सव की शुरुआत होती है। इस उत्सव में सम्पूर्ण भारत वर्ष और आस पास के देशों के किन्नर एकत्र होते है। पहले 16 दिन मधुर गीतों पर खूब नाच गाना होता है। किन्नर गोल घेरे बनाकर नाचते गाते है, बीच बीच में ताली बजाते है और हंसी-खुशी अरावन के विवाह की तैयारी करते हैं। 17 वें दिन पुरोहित दवारा विशेष पूजा होती है और अरावन देवता को नारियल चढाया जाता है। उसके बाद अरावन देवता के सामने मंदिर के पुरोहित के द्वारा किन्नरों के गले में मंगलसूत्र पहनाया जाता है, जिसे थाली कहा जाता है। फिर अरावन मंदिर में किन्नर अरावन की मूर्ति से शादी रचाते है। 18 वे दिन सारे कूवगम गांव में अरावन की प्रतिमा को घुमाया जाता है और फिर उसे तोड़ दिया जाता है। उसके बाद दुल्हन बने किन्नर अपना मंगलसूत्र तोड़ देते है साथ ही चेहरे पर किए सारे श्रृंगार को भी मिटा देते हैं और सफेद वस्त्र पहनकर विधवाओं की भांति जोर-जोर से छाती पीटते है और खूब रोते है, जिसे देखकर वहां मौजूद लोगों की आंखे भी नम हो जाती है और उसके बाद अरावन उत्सव खत्म हो जाता है। तमिल संगम साहित्य में इनके लिए 'पेडि' शब्द आया है। बंगाल की सखीबेकी समुदाय के किन्नर भगवान श्रीकृष्ण की आराधना करते हैं, गुजरात तथा कर्णाटक के जोगप्पा समुदाय के किन्नर बहुचर देवी के उपासक हैं।

सम्पूर्ण हिजड़े समुदाय को सामाजिक संरचना की दृष्टि से सात समाज या घरानों में बांटा जा सकता है, हर घराने के मुखिया को नायक कहा जाता है। ये नायक ही अपने डेरे या आश्रम के लिए गुरु का चयन करते हैं। हिजड़े जिनसे शादी करते हैं या कहें जिन्हें अपना पति मानते हैं उन्हें गिरिया कहते हैं। उनके नाम का करवाचौथ भी रखते हैं। सन 1871 तक हिजड़ों को समाज में स्वीकार्यता प्राप्त थी। महाभारत काल से लेकर मुगल काल तक इनका राजमहलों में विशिष्ट स्थान हुआ करता था और ये यौन अक्षम होने के कारण मध्य काल में हरमों की सुरक्षा हेतु सर्वश्रेष्ठ समझे जाते थे। किन्तु सन 1871 में तत्कालीन अँगरेज़ सरकार क्रिमिनल ट्राइब्स एक्ट या जरायमपेशा अपराध अधिनियम लेकर आई जिसमें इन पर कई प्रतिबन्ध लगाए गए और सन 1897 में इसमें संशोधन करते हुए इन्हें अपराधियों की कोटि में रखते हुए इनकी गतिविधियों पर नजर रखने हेतु एक अलग रजिस्टर तैयार करने को कहा गया। धारा 377 के अंतर्गत इनके कृत्यों को गैर जमानती अपराध घोषित किया गया। आज़ादी मिलने पर इन्हें जरायमपेशा जातियों की सूची से हटा दिया गया किन्तु धारा 377 की तलवार तब भी इनके ऊपर लटकती रही, नवम्बर 2009 में भारत सरकार ने इनकी पुरुषों एवं महिलाओं से अलग पहचान को स्वीकृति प्रदान की तथा निर्वाचन सूची एवं मतदाता पहचान पत्रों पर इनका 'अन्य' के तौर पर उल्लेख किया। 15 अप्रैल सन 2015 को उच्चतम न्यायालय ने तीसरे लिंग के रूप में इनके अधिकारों को मान्यता दी है और सभी आवेदनों में तीसरे लिंग का उल्लेख अनिवार्य कर दिया। इतना ही नहीं उच्चतम न्यायालय ने इन्हें बच्चा गोद लेने का अधिकार भी दिया और इन्हें चिकित्सा के माध्यम से पुरुष या स्त्री बनने का भी अधिकार दिया।

लेकिन आज भी समाज में इन्हें अच्छी दृष्टि से नहीं देखा जाता। कोई इन्हें न तो अपने घर पर बुलाना पसंद करता है और न ही कोई इनसे सामाजिक सम्पर्क रखना चाहता है। उलटे जिस दिन किसी शुभ अवसर पर ये किसी परिवार में बधाई देने आते हैं, तो गृहस्वामी जल्द से जल्द इन्हें मुंहमांगी रकम देकर इनसे पिंड छुडाना चाहता है।

साहित्यिक दृष्टिकोण सी आज अनेक विमर्शों की चर्चा की जा रही है और समाज के अनेक उपेक्षित वर्गों पर साहित्य में चिन्तन हो रहा है किन्तु लिंग निरपेक्ष, समाज बहिष्कृत किन्नर समुदाय के विषय में कोई बड़ी चर्चा नहीं दिख रही है। साहित्य के अतीत पर नजर दौडाएं तो पाते हैं कि पाण्डेय बेचन शर्मा 'उग्र' की कुछ कहानियों में जिन लौंडेबाजों का ज़िक्र आता है, वे यही किन्नर हैं। इसके बाद लम्बे समय तक साहित्य क्षेत्र में किन्नरों की दशा के बारे में चुप्पी छाई रहती है, जिसे सन 1999 नीरजा माधव अपने उपन्यास यमदीप से तोड़ती हैं, तत्पश्चात सन 2011 में प्रदीप सौरभ अपने उपन्यास तीसरी ताली की कथा का प्रारंभ दिल्ली की सिद्धार्थ हाउसिंग इन्क्लेव सोसाइटी से कर इसकी परिणति किन्नरों के तीर्थस्थल कूवगम में करते हैं और इस बहाने वे तथाकथित सभ्य समाज के साथ-साथ लेस्बियंस आदि की भी चर्चा करते हैं। यह पुस्तक ऐसे अवांछित प्रसंग उठाती है, जिन पर बात करना भी तथाकथित सभ्य समाज को गवारा नहीं है। दूसरा महत्त्वपूर्ण उपन्यास है महेंद्र भीष्म का *किन्नर कथा*। सन 2014 में प्रकाशित इस उपन्यास में लेखक ने एक राजवंश में पैदा हुई किन्नर लड़की सोना के संघर्ष का वर्णन किया है किन्तु यह उपन्यास फिल्मी मोड़ लेता हुआ अत्यधिक अविश्वसनीय ढंग से सुखद मोड़ लेकर समाप्त होता है। इस उपन्यास ने भी किन्नरों की समस्याओं, उनके अधिकारों की उपेक्षा तथा झूठी शान के नाम पर पारिवारिक जनों द्वारा सोना उर्फ़ चंदा तथा तारा से किये गए अन्याय को सामने लाया है। किन्नर लक्ष्मीनारायण त्रिपाठी की अंग्रेजी में आत्मकथा 'मी हिजड़ा मी लक्ष्मी' शीर्षक से आई है, जिसमें उन्होंने अपने जीवन के संघर्षों का खाका खींचा है। इसका हिन्दी अनुवाद 'मैं हिजड़ा, मैं लक्ष्मी' नाम से हाल ही में प्रकाशित हुआ है। किन्नर लक्ष्मीनारायण त्रिपाठी के संघर्ष और जद्दोजहद के परिणामस्वरूप ही विगत अप्रैल 2015 में उच्चतम न्यायालय ने किन्नरों को तीसरे लिंग की मान्यता प्रदान की।

यह कहा जा सकता है कि हिन्दी साहित्य और समाज की मानसिकता में अभी किन्नर विमर्श बेहद अपरिपक्व तथा पूर्वाग्रहपूर्ण अवस्था में है, समाज की वैचारिकी अभी इन्हें स्वीकार करने में हिचक रही है फिर भी यह तो मानना ही होगा कि दिन प्रतिदिन खुल रहे और विकसित हो रहे समाज ने अब इन्हें भी थोड़ा सा ही सही स्पेस देना शुरू कर दिया है और शीघ्र ही हम वह दिन भी देखेंगे, जब ये भी समाज में सामान्य लोगों की भांति अपने मानवाधिकारों के साथ जीवन-यापन कर सकेंगे।

डॉ सुनीता मंडल, विभागाध्यक्ष हिंदी विभाग, काँचरापाड़ा कालेज, कल्याणी विश्वविद्यालय, पश्चिम बंगाल।
Email: mandalsunita81@gmail.com

पारंपरिक सांस्कृतिक मान्यताओं के प्रति विद्रोह

रिंकु शाह

भारतीय संस्कृति में दलित समुदाय की स्थिति को लेकर चिंतकों ने निरंतर विचार किया है। संस्कृति के साथ धर्म के प्रगाढ़ संपर्क के कारण धार्मिक मान्यताओं में दलितों की स्थिति के विषय में भी चिंतन हुआ है। हिन्दी के दलित लेखन में रचनात्मक साहित्य के माध्यम से पारंपरिक सांस्कृतिक मान्यताओं में व्याप्त रूढ़ियों पर प्रहार किया गाया है। इस लेख में इसी विषय का परिचय दिया गया है।

> "निजी तौर पर मैं खुल्लम-खुल्ला कहना चाहता हुं कि मैं नहीं मानता कि इस देश में किसी विशेष संस्कृति के लिए कोई जगह है, चाहे वह हिंन्दु संस्कृति हो, मुस्लिम संस्कृति या कन्नड़ संस्कृति अथवा गुजराती संस्कृति। ये ऐसी चीजें हैं जिन्हें हम नकार नहीं सकते, पर उनको वरदान नहीं मानना चाहिए, जो हमारी निष्ठा को भी डिगाती है और हमें अपने लक्ष्य से दूर ले जाती है। यह लक्ष्य है, एक ऐसी भावना को विकसित करना कि हम सब भारतीय हैं।" —डॉ आंबेडकर

दलित कहानियों में पारंपरिक सांस्कृतिक मान्यताओं के प्रति विद्रोह का अध्ययन करते समय हमारी पहली जिज्ञासा यह है कि पहले हम यह जाने की संस्कृति क्या है ? उस संस्कृति के आयाम क्या है ? क्या कोई दलित संस्कृति भी है ? अंततः यह जानना की दलित साहित्यकारों का पारंपरिक सांस्कृतिक मान्यताओं के प्रति विद्रोह क्यों और कैसे उपजा और उस विद्रोह का स्वरूप क्या है ? संस्कृति का एक अभिन्न अंग धर्म है। धर्म संस्कृति के अनेक आयामों में से एक है। धर्म अंदर से अपनाने आत्मसात करने और आचरण में उतारने की चीज है, जबकि संस्कृति संपूर्ण जीवन शैली का नाम है भारतीय संस्कृति में चार पुरूषार्थों का उल्लेख मिलता है—1. धर्म 2. अर्थ 3. काम और 4. मोक्ष। धार्मिक दृष्टि से देखें तो दलितों का अपना कोई धर्म अस्तित्व में नहीं है। दलित वर्ग जिन धर्मों में पाए जाते हैं वह हैं हिंदू धर्म, बौद्ध धर्म, ईसाई धर्म और कुछ इस्लाम में। हिंदू धर्म और द्रविड़ संस्कृति से दलित अपने आप को ऐतिहासिक दृष्टि से जोड़ते हैं लेकिन समाज में व्याप्त अस्पृश्यता, कट्टरता व घृणा के व्यवहार के कारण तथा समाज से बहिष्कृत होने के कारण कभी वे इस्लाम, कभी ईसाई तो कभी बौद्ध धर्म के शरण में आते हैं। इस प्रकार भारतीय दलित कभी हिंदू संस्कृति में, कभी इस्लामिक संस्कृति, क्रिश्चियन, तो कभी बौद्ध संस्कृतियों में पाए जाते हैं। दलितों का स्वतंत्र रूप से कोई धर्म या संस्कृति चिन्हित नहीं की गई है लेकिन एक बात सिद्ध है कि अस्पृश्यता, कठोरता, शोषण व घृणा के व्यवहार के कारण दलित हिंदू धर्म छोड़कर अन्य धर्मों का आश्रय लेने लगे और धीरे धीरे हिंदू धर्म में व्याप्त सांस्कृतिक मान्यताओं का वहिष्कार करने लगे जो मूलतः शोषण और भेद पर आधारित थे।

रामधारी सिंह दिनकर ने अपनी पुस्तक *संस्कृति के चार अध्याय* में धार्मिक विद्रोह की पड़ताल की है—"विद्रोह बगावत या क्रांति कोई ऐसी चीज नहीं होती जिसका विस्फोट अचानक होता हो। घाव फूटने से पहले बहुत काल तक पक, ता रहता है, विचार भी, चुनौती लेकर खड़े होने से पहले , वर्षों तक अर्ध-जागृत अवस्था में फैलते रहते हैं। वैदिक धर्म पूर्ण नहीं है, इसका प्रमाण उपनिषदों में ही मिलने लगा था और, यद्यपि वेदो की प्रमाणिकता में उपनिषदों नें संदेह नहीं किया, किंतु वैदिक धर्म के काम्य, स्वर्ग को अयथेष्ट बताकर वेदों की एक प्रकार की आलोचना उपनिषदों ने ही शुरू कर दी थी। वेद सबसे अधिक महत्व यज्ञ को देते थे। यज्ञों की प्रधानता के कारण समाज में ब्राह्माणों का स्थान बहुत प्रमुख हो गया था। इन सारी बातों की समाज में आलोचना चलने लगी और लोगों को यह संदेह होने लगा कि मनुष्य और उसकी मुक्ति के बीच ब्राह्मण का आना सचमुच ही ठीक नहीं है। आलोचना की ऐसी प्रवृत्ति ने बढ़ते-बढ़ते आखिर ईसा से छह सौ वर्ष पूर्व तक आकर वैदिक धर्म के खिलाफ खुले विद्रोह को जन्म दिया, जिसका सुसंगठित रूप जैन और बौद्ध धर्म में प्रकट हुआ।" जैन और बौद्ध धर्म को दिनकर जी ने वैदिक धर्म के खिलाफ विद्रोह कहा है।

डॉ रामजी उपाध्याय का मत है कि—"भारतीय संस्कृति में धर्म शब्द की अभिव्यक्ति अतिशय व्यापक रही है। धर्म के अंतर्गत प्रायः उन नियमों का समावेश किया गया है जिनसे व्यक्ति के अभ्युदय के साथ ही समाज की आधिभौतिक और आध्यात्मिक प्रगति की संभावना हो। इस प्रकार जीवन के प्रथम श्वास से अंतिम श्वास तक के प्रत्येक क्षण में मानव किस प्रकार व्यवहार करें, अथवा उसके साथ दूसरे कैसा व्यवहार करें, यह धर्म बतलाता है।"

अब प्रश्न यह है कि संस्कृति को कैसे परिभाषित किया जाए। पंडित जवाहरलाल नेहरू ने संस्कृति के विषय में लिखा है—"संस्कृति है क्या ? शव्दकोश उलटने पर इसकी अनेक परिभाषाएं मिलती है। एक बड़े लेखक का कहना है कि—"संसार भर में जो भी सर्वोत्तम बातें जानी या कही गई है, उनसे अपने आपको परिचित कराना संस्कृति है।" एक दूसरी परिभाषा में यह कहा गया है कि—"संस्कृति शारीरिक या मानसिक शक्तियों का प्रशिक्षण, दृढकरण या विकास अथवा उसे उत्पन्न अवस्था है।" यह "मन विचार अथवा रूढ़ियों की परिष्कृत या शुद्धि" है। यह "सभ्यता के भीतर से प्रकाशित हो उठता है"। इस अर्थ में संस्कृति कुछ ऐसी चीज का नाम हो जाता है जो बुनियादी और अंतरराष्ट्रीय है। फिर, संस्कृति के कुछ राष्ट्रीय पहलू भी होते हैं और इसमें कोई संदेह नहीं कि अनेक राष्ट्रों ने अपना कुछ विशिष्ट व्यक्तित्व तथा अपने भीतर कुछ खास ढंग के भौतिक गुण विकसित कर लिए हैं।"

आगे जवाहरलाल नेहरू भारतीय संस्कृति के निर्माण के विषय में लिखते हैं—संभावना यह है कि भारत में संस्कृति के सबसे प्रबल उपकरण आर्य और आर्यो से पहले के भारत वासियों और ग्रामीणों के मिलन से उत्पन्न हुए। इस मिलन, मिश्रण व समन्वय से एक बहुत बड़ी संस्कृति उत्पन्न हुई, जिसका प्रतिनिधित्व हमारी प्राचीन भाषा संस्कृत करती है। संस्कृत के विकास में उत्तर और दक्षिण दोनों ने योगदान दिया। सच तो यह है कि आगे चलकर संस्कृत के उत्थान में

दक्षिण वालों का अंशदान अत्यंत प्रमुख रहा है। संस्कृत हमारे जनता के विचार और धर्म का ही प्रतीक नहीं वरन भारत की सांस्कृतिक एकता भी उसी भाषा में साकार हुई। बुद्ध के समय से लेकर अब तक संस्कृत यहां की जनता की बोली जाने वाली भाषा कभी नहीं रही है, फिर भी सारे भारत वर्ष पर वह अपना प्रचुर प्रभाव डालती ही आई है। कुछ दूसरे प्रभाव भी भारत पहुंचे और उनसे भी विचारों और अभिव्यक्ति को नई दिशाएं प्राप्त हुई। आगे नेहरु जी जाति व्यवस्था के कारण भारतीय संकृत के संकुचित होने का भी उल्लेख करते हैं–"हम ऐसी जाति बन गए, जो अपने आप में घिरी रहती है हमारे भीतर कुछ ऐसे रिवाजों का चलन हो गया, जिन्हें बाहर के लोग न जानते हैं, न समझ ही पाते हैं। जाति प्रथा के असंख्य रूप भारत के इसी विचित्र स्वभाव के उदाहरण है किसी भी दूसरे देश के लोग यह नहीं जानते कि छुआछूत क्या चीज है तथा दूसरों के साथ खाने पीने या विवाह करने में, जाति को लेकर, किसी के क्या विचार होना चाहिए इन सब बातों को लेकर हमारी दृष्टि संकुचित हो गई आज भी भारत वासियों को दूसरे लोगों से खुलकर मिलने में कठिनाई महसूस होती है यही नहीं, जब भारतवासी भारत से बाहर जाते हैं, तब वहां भी एक जाति के लोग दूसरी जाति के लोगों से अलग रहना चाहते हैं हम में से बहुत लोग इन सारी बातों को स्वयं सिद्ध मानते हैं और हम यह समझ ही नहीं पाते की इन बातों से दूसरे देश वालों को कितना आश्चर्य होता है, उनकी भावना को कैसी ठेस पहुँचती है।"

अंततः पंडित नेहरू भारतीय सांस्कृतिक एकता को मजबूत और प्रभावपूर्ण बनाने के लिए निष्कर्ष स्वरूप कहते हैं—"संसार में जो बड़ी-बड़ी ताकतें काम कर रह हैं, उन्हें हम पूरी तरह ना समझ सके, लेकिन, इतना तो हमें समझना ही चाहिए कि भारत क्या है और इसे कैसे राष्ट्र ने अपने सामाजिक व्यक्तित्व का विकास किया; उसके व्यक्तित्व के विभिन्न पहलू कौन से हैं और उसकी सुदृढ़ एकता कहां छिपी हुई है। भारत में बसने वाली कोई भी जाति यह दावा नहीं कर सकती कि भारत के समस्त मन और विचार पर उसी का एकाधिकार है। भारत आज जो कुछ है उसकी रचना में भारतीय जनता के प्रत्येक भाग का योगदान है यदि हम इस बुनयादी, बात को नहीं समझ पाते तो फिर हम भारत को भी समझने में असमर्थ रहेंगे और यदि भारत को हम नहीं समझ सके तो हमारे भाव विचार और काम सब के सब अधूरे रह जाएंगे और हम देश की ऐसी कोई सेवा नहीं कर सकेंगे, जो ठोस और प्रभावपूर्ण हो।"

रामधारी सिंह दिनकर संस्कृति के चार अध्याय के प्रथम संस्करण के निवेदन में भारतीय संस्कृति में हुई क्रांतियों का उल्लेख करते हुए लिखते हैं—"भारतीय संस्कृति में चार बड़ी क्रांतियां हुई है और हमारी संस्कृति का इतिहास उन्हें चार क्रांतियों का इतिहास है पहली क्रांति कब हुई, जब आर्य भारत वर्ष में आए अथवा जब भारतवर्ष में उनका, आर्यन जातियों से संपर्क हुआ। आर्यों ने आर्य प्रजातयों से मिलकर जिस समाज की रचना की, वहीं आर्य अथवा हिंदुओं की बुनियादी संस्कृति बने इस बुनियादी भारतीय संस्कृति के लगभग आधे उपकरण आर्यों के दिए हुए हैं और उसका दूसरा आधा आर्यन जातियों का अंशदान है।

दूसरी क्रांति जब हुई तब महावीर और गौतम बुद्ध ने इस स्थापित धर्म या संस्कृति के विरूद्ध विद्रोह किया तथा उपनिषदों की चिंता धारा को खींचकर वे अपनी मनोवांछित दिशा की ओर ले गए। इस क्रांति ने भारतीय संस्कृति की अपूर्व सेवा की, किंतु, अंत में, इसी क्रांति के सरोकार में सवाल ही उत्पन्न हुए और भारतीय धर्म तथा संस्कृति में जो गंदलापन आया, वह काफी दूर तक, इन्हीं सवालों का परिणाम था।

तीसरी क्रांति उस समय हुई, जब इस्लाम, विजेताओं के धर्म के रूप में, भारत पहुंचा और इस देश में हिंदुत्व के साथ उसका संपर्क हुआ और चौथी क्रांति हमारे अपने समय में हुई, जब भारत में यूरोप का आगमन हुआ तथा उसके संपर्क में आकर हिंदुत्व एवं इस्लाम, दोनों ने नव जीवन का अनुभव किया।"

उक्त क्रांतियों में कहीं भी अस्पृश्य की क्रांति का उल्लेख नहीं है। अस्पृश्य की अस्मिता की पहचान का कोई सांस्कृतिक इतिहास अलग से नहीं मिलता। स्त्रियों के साथ कैसा बर्ताव होता था, उन्हें समाज से बहिष्कृत रखने का कारण क्या था, उनके धर्म एवं संस्कृति का स्वरूप कैसा था, उनके मन से कोई जातिगत भेदभाव को लेकर कोई विद्रोह था या नहीं यह ऐसे प्रश्न है जिनका उत्तर पाना गहन शोध का विषय है।

जातियों का जो रूप हम आज देखते हैं, वह आरंभ से नहीं था फिर भी, आज हम जो कुछ देखते हैं, उससे भी यह अंदाजा लगाना कठिन नहीं है कि जातियां सिर्फ व्यवसाय पर ही नहीं बनी है, उनके भीतर सभ्यता और संस्कृति के अनेक स्वर भी छिपे हुए हैं। ऊंची जाति की संस्कृति ऊंची और नीची जाति की संस्कृति नीची होती है, क्योंकि ऊंची जाति वालों के पुरखे कुछ अधिक धनी थे, उन्हें पढ़ने लिखने और वहीं काम करने का मौका कुछ अधिक मिला था, इसलिए, उनके खानदान में ऊंची संस्कृति की परंपरा चल पड़ी इस प्रकार, एक ही जाति में कुछ गोत्रों के लोग अपने को और उसे अधिक ऊंचा समझते हैं अछूत जातियों में भी कुछ लोग कम अछूत और कुछ लोग ज्यादा अछूत समझे जाते हैं। असल में, समाज के भीतर संस्कृतियों के जो ऊंचे नीचे धरातल हैं, उन धरातल पर भी जातियों का विभाजन देखा जा सकता है। दिनकर मानते हैं कि स्त्रियों की भी अपनी संस्कृति थी। दलितों को शिक्षा साहित्य में आने के अपेक्षित अवसर नहीं मिले इस कारण भी अपना सांस्कृतिक इतिहास लिपिबद्ध नहीं कर पाए। सामान्यतया शादी विवाह हो रीति रिवाचों जैसे मुंडन उपनयन संस्कार आदि और सामूहिक आचार विचार, रहन-सहन के व्यवहार में संस्कृति को पहचाना जाता है।

क्योंकि धर्म संस्कृति का अभिन्न अगं है अतः दलित कहानियां की पारंपरिक मान्यताओं के साथ साथ धर्म से जुड़ी मान्यताओं कीभी कटु आलोचना की गई है ओमप्रकाश वाल्मीकि का सलाम मोहनदास नैमिशराय का कर्ज, सूरजपाल चौहान की पांचवी कन्या प्रेम कपाड़िया की 'हरिजन' कुसुम योगी कि 'मुंडन' विपिन बिहारी का 'पुरातन' अजय यतीश की 'भूत' कहानियों में पारंपरिक सांस्कृतिक मान्यताओं के प्रति विद्रोह को देखा जा सकता है।

ओम प्रकाश वाल्मीकि ने अपनी कहानी सलाम के माध्यम से सवर्णों द्वारा दलितों के लिए बनाई गई सलाम की परंपरा का विरोध करते दिखाया है गांव के पारंपरिक जीवन में सलाम एक ऐसी प्रथा या परंपरा है जिस में दलित अपने नवविवाहित दंपत्ति को लेकर सवर्ण मालिकों के दरवाजे दरवाजे जाकर खड़े होते हैं और बदले में सवर्ण मालिकों की ओर से घर के पुराने बर्तन भांडे दिए जाते थे हरीश पढ़ा लिखा होने के कारण इस परंपरा का विरोध करता है हरीश इस प्रथा को आत्मसम्मान तोड़ने की साजिश साजिश समझता है। लेकिन गांव के बड़े बूढ़े इस प्रथा का समर्थन करते हैं जुम्मन की घरवाली जिन परिवारों मे काम करती थी, उनमें अधिकतर खैरागढ़ थे गांव देहात के नियम कायदे के हिसाब से हरीश को सलाम के लिए विदाई से पहले राघव के दरवाजे पर जाना था। यह एक रस्म थी जिसे ना जाने कितनी सदियों से निभाया जा रहा था हरीश के पिता सलाम पर जाने से इनकार कर देते हैं—हम सलाम पर अपने लड़के को नहीं भेजेंगे।

दलितों के लिए सलाम पर जाना आर्थिक मजबूरी भी है क्योंकि नगमे उन्हें

कुछ सामान मिल जाएंगे जो उन जैसे गरीब मजदूर लोग के लिए बहुत महत्वूर्ण है। पुराने बड़े बड़े बूढ़े लोगों में शिक्षा के अभाव के कारण आत्म सम्मान नहीं जाता है इसलिए वे लोग सलाम परंपरा का समर्थन कर रहे हैं और भी यह भी जानते हैं कि ऐसा नहीं करने पर बड़े लोगों के कोप भाजन बनना पड़ेगा। लेकिन हरीश शिक्षित है, स्वतंत्र विचारों का पोषक है, आर्थिक रूप से कमजोर नहीं है इसलिए वह सलाम परंपरा को मानने से इंकार करता है। हरीश ने स्पष्ट तौर पर कह दिया था, मुझे ना ऐसे कपड़े चाहिए, ना बर्तन, मैं अपरिचित के दरवाजे सलाम पर नहीं जाऊंगा। हरीश ने जब भी किसी दूल्हा या दुल्हन को इस तरह दरवाजे-दरवाजे घूमते देखता, लगता था जैसे स्वाभिमान को चिंदी-चिंदी करके बिखेरा जा रहा है गाजे-बाजे के साथ घूमता दूल्हा निर्जीव दिखाई पड़ता था इसी कारण कहानी के नायक हरीश ने तीखे शब्दों में कहा,—आप चाहे जो समझे . . . मैं इस रिवाज को आत्मसम्मान तोड़ने की साजिश मानता हूं यह सलाम की रचना बंद होनी चाहिए रामगढ़ इसे अपना अपमान समझते हैं कल्लू रामगढ़ आकर चेतावनी दे जाता है बावजूद इसके बिना सलाम प्रथा के ही बाराती को विदा करने की तैयारी की जाती है। नई पीढ़ी पुरानी अमानवीय प्रथाओं को ढोना नहीं चाहती शिक्षा के फलस्वरूप उनमें जिस जागरूकता का उदय होता है, उसी का परिणाम है कि गांव में प्रचलित एक परंपरा पर हरीश ने एक हल्का सा आघात किया था जो उसे सुकून दे रहा था। हरीश द्वारा राम घरों के घर सलाम पर न जाने से एक निंदनीय परंपरा टूटती है तथा निकृष्ट पारंपरिक सांस्कृतिक मान्यता के प्रति विद्रोह होता है एवं रचना में आत्मसम्मान का संचार होता है।

मोहनदास नैमिशराय ने कर्ज़ कहानी में दलितों को मृत्यु भोज और कथित धार्मिक संस्कारों के प्रति विद्रोह तथा मृत्यु के बाद किए जाने वाले श्राद्ध की परंपरा को तोड़ते हुए दिखाया है। कहानी के नायक पर पिता के मृत्यु भोज का आयोजन करने के लिए पूरे गांव द्वारा दबाव डाला जाता है। लेकिन अशोक कर्ज लेकर मृत्युभोज करने को तैयार नहीं होता। यहां अशोक द्वारा मृत्यु के बाद किए जाने वाले भोज की परंपरा को तोड़ते हुए दिखाया गया है। अशोक शहर के खुले वातावरण में रहकर बहुत कुछ सीख गया था। अब वह एक जागरूक नौजवान था। पुराने रीति-रिवाजों से उसे कोई मोह नहीं था लेकिन उसके आसपास का वातावरण धीरे-धीरे उसके विरुद्ध होने लगा था। गांव के बड़े बूढ़े आस-पड़ोस तथा रिश्तेदार पिता के मरने के बाद उनकी तेरहवीं करने पर बल दे रहे थे, लेकिन जब जब भी कोई उससे इस विषय पर बात करता, उन सब की उसकी ओर से एक ही जवाब होता, वह यह सब नहीं करेगा। अशोक द्वारा श्राद्ध की परंपरा ना मानने के कारण पूरे गांव के लोगों द्वारा उसकी निंदा होने लगी। बस एक ही बात सर्वत्र सुनाई पड़ती, वह मुँहफट हो गया है। शहर जाकर उसका दिमाग खराब हो गया है बाप का नाम रोशन कर रहा है पिता की आत्मा को निर्लज्ज दुख पहुंचा रहा है ऐसे कपूत को तो पैदा होते ही मर जाना चाहिए था। परंतु वह दृढ़ है, क्या आप लोग चाहते हैं कि मैं भी अपने पिताजी की तरह जिंदगी भर कर्ज की दलदल में फंसा रहूं। क्या आप चाहते हैं कि मेरी भी लगाम आप लोगों के हाथों आंखों में हो। नैमिशराय जी ने अशोक के माध्यम से जो तर्क दिलवाए हैं असल में वे तक दलित चेतना से पैदा हुए हैं। जो दलितों में प्रगतिशील व्यवहार की संभावना पैदा करते हैं भारतीय सामाजिक जीवन में प्रचलित प्रायः हर परंपरा के पीछे कोई न कोई धार्मिक तर्क जुड़ा हुआ है इसलिए महाजन और अशोक के बीच जब तर्क होता है तो अशोक कहता है—"तमु लोग इन भोले भालों को धर्म का सबक पढ़ा कर कर्ज लेने के लिए मजबूर करते हो उन्हें 33 करोड़ देवता के चक्कर में डालकर उनका शोषण करते हो।"

रूढ़िवादी लोगों को यह भय है कि कहीं दलित वर्ग उनके साथ आकर खड़ा न हो जाए। ओमप्रकाश वाल्मीकि की कहानी 'कहां जाए सतीश' एक ऐसे दलित लड़के की कहानी है जो अपने पिता की तरह अपने पारंपरिक काम जो ब्राह्मणवादी व्यवस्था द्वारा उन पर थोपा गया है सफाई कर्मचारी नहीं बनना चाहता। वह अपने इस पारंपरिक काम को छोड़कर अपने उज्जवल भविष्य की इच्छा प्रकट करता है और परिवार के खिलाफ विद्रोह करते हुए अपना घर छोड़ देता है—"कौन से घर जाऊं . . . बाप का घर इसलिए छोड़ा कि वे मुझे नगर-पालिका में सफाई कर्मचारी की नौकरी दिलवाना चाहते थे। वह रिटायर होने वाले हैं। वह मुझे रखवा देने के लिए भागदौड़ कर रहे थे। उन्होंने नगरपालिका के साहब से बात कर ली थी। दो हजार की बात थी जिसका इंतजाम मेरे पिताजी अपने फंड से करने की योजना बना चुके हैं। दो हजार देकर जिंदगी भर के लिए मेरे हाथ में झाड़ू आ जाएगी। वे चाहते हैं कि मैं पढ़ाई-लिखाई छोड़ कर इस नौकरी को कर लूं। साहब, मैं सफाई कर्मचारी बनना नहीं चाहता . . . मैं पढ़ना चाहता हूं . . . जिस मोहल्ले में हम रहते हैं वहां मेरा दम घुटता है। इसलिए नहीं कि वह सब गरीब लोग या छोटे लोग हैं बल्कि इसलिए कि जिस तरह का जीवन जीते हैं . . . मैं उससे छुटकारा पाना चाहता हूं। वे अपनी तकलीफों के इतने आदी हो गए हैं कि वे उसे नियति मान बैठे हैं। उनके भीतर हीनताबोध जड़ें जमा चुका है जिससे बाहर निकल कर ही दुनिया को देखा जा सकता है हजारों साल से मिट्टी में दबे लोहे के टुकड़े की मानिंद उनकी सोच पर भी जंग लग गया है।" इस कहानी में सतीश अपना पारंपरिक पुश्तैनी काम छोड़ कर शिक्षित होकर एक अछा मानवीय जीवन जीना चाहता है जसके कारण वह घर छोड़ कर भाग जाता है।

डॉ कुसमु वियोगी की कहानी 'मुंडन' में सदियों से चली आ रही धार्मिक अंधविश्वास की प्रतिक मुंड़न परंपरा का निर्वाह धार्मिक स्थल गंगा घाट पर कराने का विरोध किया गया है। कहानी के नायक दिनेश को अपनी मां और पत्नी के विरोध के बावजूद मुंडन परंपरा को तोड़ते हुए दिखाया गया है, किंतु दिनेश की मां और पत्नी को भय है कि बच्ची का 'मुंडन' संस्कार का परंपरागत निर्वाह यदि नहीं हुआ तो कुछ बुरा हो जाएगा। दिनेश की मां उसकी बुआ का उदाहरण लेकर सचेत करती है—"तुझे मालूम है ? तेरी दादी बताती है कि तेरे दादा ने तेरी बुआ के बाल घर पर ही नाई से उतरवा लिए थे और वो भैंगी हो गई थी।" दिनेश अंततः नाई के पास बच्चे के बाल उतरवाने पहुंच जाता है।

यहां कहानी का नायक दिनेश अवैज्ञानिक और दकियानूसी धार्मिक संस्कार से विद्रोह करता है। यह नायक द्वारा हिंदू धर्म की स्थापित एक परंपरा को तोड़ने जैसा है किंतु वह वैज्ञानिक दृष्टिकोण का व्यक्ति होने के बावजूद वह अपने भीतर छिपे हिदू संस्कारों से शीघ्र मुक्त नहीं हो पाता है। नायक एक दकियानूसी धार्मिक परंपरा का विद्रोह करता है यह उसकी विशेषता है किंतु स्वयं इस परंपरा का विद्रोह करने के बावजूद वह अपने भीतर छिपे हिंदू संस्कारों से शीघ्र मुक्त नहीं हो पाता है। दिनेश प्रगतिशील कदम उठाता है किंतु बच्ची के रोने से घबरा जाने में उसके आत्मविश्वास का कमजोर पक्ष चित्रित हुआ है। किंतु मनोवैज्ञानिक दृष्टि से यह एक सफल कहानी है क्योंकि हमारे धार्मिक संस्कार जो पीढ़ियों से बनाए गए हैं एकाएक नई विचारधारा अपनाने से आसानी से नहीं टूटते, यद टूट भी जाए तो अंत:करण में छिपे संस्कार अनायास आ ही जाते हैं जिसे हम सदियों से चली आ रही पारंपरिक मान्यता या संस्कार कहते हैं ऐसा ही दिनेश के साथ होता है।

बिपिन बिहारी ने अपनी कहानी 'पुरातन' के माध्यम से सवर्णों द्वारा प्रचलित

पारंपरिक एवं सांस्कृतिक मान्यताओं की नकल का विरोध किया है। बिपिन बिहारी दहेज के लेन-देन व शादी-विवाहों के आयोजनों में दिखावे और प्रदर्शन के पक्ष में नहीं है जिसको उन्होंने पुरातन कहानी के नायक लाल जी के माध्यम से व्यक्त किया है। कहानी का नायक लाल जी अपने पिता से कहता है—"बाबूजी, सवाल लेन-देन का नहीं है, सवाल है कि जो चीज मेरी नहीं है, जो सिर्फ बड़े घरों में, ऊंची जातियों में एक परंपरा, परपाटी की तरह होता है उसकी हू-ब-हू नकल हम क्यों उतारे ?"

जैसे-जैसे हम समृद्ध होते जा रहे हैं, वैसे-वैसे हम पर ब्राह्मणवादी असर होता जा रहा है। समृद्ध होने का मतलब यह नहीं कि जिस परिपाटी ने हमें, हमारे समाज को नारकीय जीवन जीने को मजबूर किया, हमसे विभेद रखा उसे ही अपनाएं ?

बिपिन बिहारी ने दलित के विकास की वास्तविकता चित्रित की है और उनके विकास की चिंता व्यक्त की है। उन्होंने तर्कसंगत सवालों को उठाया है और इस बात पर जोर डाला है कि दलितों को अपनी नई संस्कृति विकसित करनी होगी जो संपूर्ण रूप से आडंबर से परे हो। कहानीकार यहां सवर्णों द्वारा गठित पारंपरिक सांस्कृतिक मान्यताओं के प्रति विद्रोह को लाल जी के माध्यम से व्यक्त करते हैं।

सूरजपाल चौहान अपनी कहानी 'कारज' के माध्यम से मृत्यु के उपरांत किए जाने वाले श्राद्ध की परंपरा का विरोध करते नजर आते हैं। कहानी का नायक मगनलाल इलाहाबाद बैंक में चपरासी के पद पर नौकरी प्रारंभ करते हैं लेकिन धीरे-धीरे उच्च शिक्षा प्राप्त कर क्लर्क की पोस्ट तक पहुंच जाते हैं। अब वे बैंक से कर्ज लेकर चाहते हैं कि कोलकाता में अपना घर बना ले लेकिन पत्नी कमली के सामने बच्चों की पढ़ाई और अन्य खर्चों की चिंता है सो वह कर्ज लेने से मना करती है और चाहती है कि पच्चीस-तीस हजार खर्च करके गांव के टूटे-फूटे घर की मरम्मत करवा ले। बहुत सोचने के बाद मगनलाल को भी पत्नी की बात उचित प्रतीत होती है और गांव आ जाते हैं पर दबाव देते हैं। वह कुछ दिनों तक मोहल्ला वाले को समझाने का प्रयत्न कर देखते हैं पर कोई प्रभाव न देख मां को लेकर शहर की ओर रुख कर लेते हैं। मगनलाल काराज अर्थात श्राद्ध की परंपरा पर व्यर्थ पैसे गवाना नहीं चाहते।

इसी तरह की एक अन्य कहानी सत्य प्रकाश की 'बिरादरी भोज' है जिसमें दलित युवक के पिता की मृत्यु हो जाने पर बिरादरी के लोग उस पर भोज देने का दबाव डालते हैं। उसके पास पैसा नहीं होता तो गांव का चौधरी उसे इस कार्य के लिए कर्ज देने को तैयार हो जाता है, जबकि पानी नहीं लगने के कारण दलितों के खेतों की फसल सूख रही है। वे अपना इंजन लगाना चाहते हैं लेकिन चौधरी उसके लिए पैसा नहीं देता वहीं दूसरी तरफ वह बरादरी भोज के लिए कर्ज देने को तैयार है। लेकिन दलित युवक चुँकि प्रगतिशील विचारों का है अतः वह कर्ज के उन पैसों से भोज का सामान न लाकर एक डीजल इंजन खरीद लाता है जससे सब के खेतों में पानी जा सके इससे बेहतर बरादरी भोज और क्या हो सकता है। यहां दलित युवक के साथ-साथ बिरादरी के लोग भी प्रसन्न हैं। इससे अच्छा बिरादरी भोज और क्या हो सकता है। यह कहानी दलितों में व्याप्त श्राद्ध की परंपरा का विरोध करती है।

चूंकि धर्म संस्कृति का अभिन्न अंग है अतः यहां कुछ ऐसी कहानयों का उल्लेख किया जा रहा है जो धार्मिक धरातल पर लिखी गई है लेकिन यह कहानियां समाज की यथास्थिति का प्रस्तुतीकरण भर केवल करती है पर कोई विद्रोह नहीं करती। ओमप्रकाश वाल्मीकि की 'सपना' कहानी का धरातल धार्मिक आस्थाओं से भरा हुआ है किंतु कहानी के नायक गौतम को दलित जाति का व्यक्ति होने के कारण प्राण प्रतिष्ठा के अवसर पर उससे भेदभाव बढ़ता जाता है और उसे एवं उसके परिवार को पीछे बैठने के लिए कहा जाता है। वाल्मीकि जी ने यहां धार्मिक कार्यों में असमानता दिखाई है लेकिन उन्होंने धार्मिक अनुष्ठानों का विरोध नहीं किया है, बल्की कहानी के नायक गौतम को मंदिर निर्माण के कार्य में बढ़-चढ़कर हिस्सा लेते दिखाया है। अतःयह कहानी समाज को सीधे तौर पर कोई संदेश तो नहीं देती, मात्र यथास्थिति का चित्रण भर करती है। इसी तरह सूरजपाल चौहान की कहानी 'पांचवी कन्या' की पात्र पूजा के लिए पांचवी कन्या की तलाश में पांचवी लड़की को पाकर मिसेज मिश्रा प्रसन्न होती है—"यह किसी पड़ोसी की लड़की लगती है इससे कहो कि हमारे यहां आकर खाना खाए।" मिश्रा ने अपनी पत्नी का नाम पुकारते हुए आवाज लगाई—"भगवान ने हमारी पुकार सुन ली, नरेंद्र चार कन्याएं लेकर आया था एक देवी मैया स्वयं कन्या का रूप धरकर हमारे आंगन में खड़ी है जरा देखो तो बाहर आकर।" लेकन जैसे ही उन्हें ज्ञात होता है कि वह मेहतर की बेटी है यह सुनकर मिसेज मिश्रा अर्धमूर्छित हो जाती है—"अचानक सामने से ऊंचे स्वर में आवाज आई-मेम साहब शु काम छे ? (मेम साहब क्या काम है) मने कहो छूं, सफाई करी दऊ छूं। (मुझसे कहो, मैं सफाई का काम कर दूंगी) आ मारी छोकरी छे। (यह मेरी लड़की है) हजी नानी छे, अेथानी नहीं थाय (अभी छोटी है यह सफाई का कार्य नहीं कर पाएगी)।" एक हाथ में झाड़ू और दूसरे हाथ में कचरे से भरा टोकरा उठाएं सामने से कैलाश बहन चली आ रही थी।

यह कहानी कथित धार्मिक कार्यों में जाति समस्या को प्रमुखता से उकेरती तो है और धार्मिक कार्यों में भी अस्पृश्यता की भावना का सहज चित्रण करती है। लेकिन यहां कोई विद्रोह प्रस्फुटित नहीं होता। यह कहानी केवल अस्पृश्यता की समस्या को दर्शाती है।

ब्राह्मणवादी पितृसत्ता दलित स्त्री का शोषण करने के लिए कई तरह की परंपराएं रचती हैं उनमें से एक परंपरा देवदासी प्रथा है जिसे धर्म की आड़ लेकर रचा गया है। इस प्रथा में निम्न जाति की लड़कियों को ईश्वर की सेवा करने के नाम पर देवदासी बना दिया जाता है और इन स्त्रियों का आजीवन मंदिर के पुजारी दैहिक शोषण करते हैं और इनसे उत्पन्न बच्चों को हरिजन नाम दिया जाता है। प्रेम कपाड़िया की कहानी 'हरिजन' देवदासयों के जीवन पर केंद्रित है। यह कहानी धर्म के नाम पर दलित स्त्रियों के शोषण की कहानी है। एक ऐसी ही कहानी है जिसमें देवदासी प्रथा के नाम पर दलित लड़कियों का जीवन ब्राह्मण पुजारियों के भोग की बलि चढ़ता है। आजीवन ये दलित लड़कियां मंदिर की चारदीवारी के भीतर गुलाम की तरह कैद होकर रह जाती हैं। परबतिया नाम की देवदासी का बेटा 'प्रेम' पढ़ने के लिए स्कूल जाता है तो इस स्कूल के बच्चे उसे हरामी कहकर चिढ़ाते थे। जब घर आकर वह अपनी मां से अपने पिता का नाम पूछता है तब परबतिया उसे बताती है, "बेटा, . . . ये हमारी बदनसीबी है कि तेरे बाप का पक्का पता नहीं . . .।" वेश्या के पास अपने शरीर को अपनी इच्छा से बेचने का अधिकार है लेकिन देवदासीयां पुजारियों की दासी बनकर जीने को अभिशप्त हैं। परबतिया का बेटा प्रेम बड़ा होकर एस. पी. बनकर अपनी मां को मंदिर से मुक्त तो करवाता है परंतु वह अन्य देवदासियों कि मुक्ति और इस प्रथा को समाप्त करने के लिए कुछ नहीं करता। प्रेम कपाड़िया कहानी के नायक से कोई विद्रोह नहीं करवा पाते अगर कथा नायक देवदासी प्रथा के विरुद्ध विद्रोह करता तो यह कहानी अधिक सफल व सार्थक सिद्ध होती। रमणिका गुप्ता की 'बहु जुठाई' एक ऐसी कहानी है जिसमें दलित परिवार में शादी होकर आए नई नवेली दुल्हन को बहु जुठाई के नाम पर सर्वप्रथम गांव के जमीदार ठाकुर द्वारा भोगे जाने की परंपरा पर आधारित है। इस

परंपरा के अनुसार पहली रात नई नवेली दुल्हन जमींदार के साथ बिताएगी उसके बाद उसका पति उसे भोग सकेगा। इस कहानी का नायक इस परंपरा का पालन करने के लिए तैयार नहीं होता तथा दुल्हन के भाई एवं बिरादरी के अन्य लोगों के साथ मिलकर विद्रोह करता है जिससे इस परंपरा का अंत होता है। इसी तरह की एक अन्य कहानी उमेश कुमार सिंह की 'पहली रात का अंत' है जिसमें इस कहानी का नायक परंपरा का पालन करने के लिए तैयार नहीं होता तथा विवाह होने पर पहली रात को वह अपने पत्नी के स्थान पर उसके कपड़े पहन कर ठाकुर की हवेली पर जाता है और ठाकुर का कत्ल कर देता है इस तरह वह पहली रात की सदियों से चली आ रही परंपरा के विरुद्ध विद्रोह का बिगुल बजाता है।

ब्राह्मणवादी परंपरा में दलितों की हीन स्थिति बनाए रखने में धार्मिक सांस्कृतिक परंपराओं की महत्वपूर्ण भूमिका रही है। यही कारण है कि प्रत्येक लेखक ने अपनी रचनाओं में इन प्रचलित परंपराओं और मान्यताओ पर तीखे प्रहार किए हैं। ईश्वर से लेकर करोड़ों देवी-देवताओं तक दलित लेखको के प्रहार का निशान बने हैं। भले ही इस विषय पर कहानियों में कम काम हुए हैं लेकिन दलित लेखकों ने अन्य विधाओं पर प्रचलित मान्यताओं और परंपराओं का पुरजोर विरोध किया है। जैसे उदाहरण के तौर पर ओमप्रकाश वाल्मीकि लिखते हैं—"क्यों लगता है हमेशा परायापन, तुम्हारी संस्कृति से। क्यों उद्वेलित नहीं करते तुम्हारे अमूर्त भाव, क्यों नहीं जागती आस्था। देवों की पाषाण मूर्तियां जो गढ़ी है मैंने ही छैनी हथौड़े के सधे वार से।"

अपनी आत्मकथा अक्करमासी में शरण कुमार लिंबाले लिखते हैं—"कक्षा में पढ़ाया जाता था कि बच्चे ईश्वर द्वारा निर्मित फूल होते हैं। तो क्या हम भगवान द्वारा निर्मित फूल नहीं हैं ? वास्तव में, हम गांव के बाहर फेके गए कूड़े-कचरे की तरह थे।" ओमप्रकाश वाल्मीकि ने अपनी आत्मकथा जूठन में लिखा है—"अस्पृश्यता का ऐसा माहौल कि कुत्ते बिल्ली, गाय भैंस को छूना बुरा नहीं था लेकिन यदि चूहड़े का स्पर्श हो जाए तो पाप लग जाता था। सामाजिक स्तर पर इंसानी दर्जा नहीं था। वह सिर्फ जरुरत की वस्तु थे। काम पूरा होते ही उपयोग खत्म। इस्तेमाल करो, दूर फेंको।" इस तरह के अनेकों उदाहरण दलित साहित्य में भरे पड़े हैं। सवर्णों ने दलितों को समाज से बाहर और अछूत बनाकर रखने का काम ईश्वर, मंदिर, धर्म शास्त्रों, देवी देवताओं, विभिन्न परंपराओं के माध्यम से किया है। यह स्वाभाविक ही है कि दलित लेखक सवर्णों द्वारा रचे गए इन मान्यताओं का पुरजोर विरोध करें।

रिंकु शाह, सहायक प्रोफेसर, विधान चन्द्र कलेज, आसानसोल, पश्चिम बंगाल।
Email: rinkushahbccollege@gmail.com

रामराज्य और संप्रभुता, स्वतंत्रता, अधिकार और कर्त्तव्य का समन्वय

अमित कौर

स्वतंत्र, स्वस्थ तथा सुचारू जीवन और समाज व्यवस्था की स्थापना का मूल-संप्रभुता, स्वतंत्रता, अधिकार और कर्त्तव्य के समन्वयन में है। श्री राम का जीवन, राज्य, समाज तथा उनकी राम राज्य की संकल्पनाका मेरुदंड ही संप्रभुता, स्वतंत्रता, अधिकार और कर्त्तव्य का समन्वय है। जो चिरकाल तक मनुष्य जाति के समक्ष आदर्श स्वरूप उपस्थित है और वर्तमान समाज व्यवस्था के सुचारू संचालन के लिए ग्राह्य करने योग्य भी।

जब जब होई धरम कै हानी। बाढ़हिं असुर अधम अभिमानी॥
करहिं अनीति जाइ नहिं बरनी। सीदहिं बिप्र धेनु सुर धरनी॥
तब तब प्रभु धरि बिबिध सरीरा। हरहिं कृपानिधि सज्जन पीरा॥[1]

श्री राम के जीवन का आधार-अन्याय का विरोध और धर्म की स्थापना। क्रोंच-मिथुन के दर्द को अपनाकर 'शोक' से श्लोक उत्पन्न करने वाले संसार के पहलेकवि वाल्मीकि आदि कवि कहलाये और उनकी रामकथा 'रामायण' के नाम सेआदि काव्य कहलाई। 'वाल्मीकि के आदिकाव्य के राम 'रामायण' के अंत तकमनुष्य रूप में उपस्थित है। वे सभी मानव-भावनाओं, दुखों, वेदनाओं इत्यादिका अनुभव करते हैं और सभी मित्र तथा शत्रु उनको मनुष्य ही मानते हैं। गोस्वामी जी के 'रामचरितमानस' में इसके विपरीत धारा आरम्भ हुई। आरम्भ से ही पाठकों को मालूम है कि राम भगवान विष्णु नारायण है। इनके सभी दुखऔर जोखिम बस लीलाएँ ही है। यहां तक कि राक्षस भी उनके हाथों मरकर मुक्ति पाने के लिए तड़प रहे हैं। [2]

वाल्मीकि रामायण का पूरा सम्मान करते हुए भी नरेंद्र कोहली अपने *अभ्युदय* उपन्यास में इस पौराणिक कथा को आधुनिक रूप देते हैं। इसी संदर्भ में अजयकुमार पटनायक कहते हैं "जहाँ तक मुझे ज्ञात है, भारतीय भाषाओं में रामकथाका ऐसा आधुनिक संदर्भ अदभुत, अभिनव एवं अनुपम है।"[3] इसी संदर्भ में कोहली जी की रामकथा की प्रशंसा करते हुए हजारी प्रसाद द्विवेदी कहते हैं "रामकथा को आपने एकदम नई दृष्टि से देखा है।[4] *अभ्युदय* की पृष्ठभूमि के मुख्य नायक राम के चरित्र निर्माण में कोहली जी वाल्मीकि का अनुसरण नहीं करते। 'हा वाल्मीकि रचित राम जैसे ही कोहली जी के राम भी एक आदर्शमानव-आदर्श पुत्र, भाई, मित्र, और पति, आदर्श योद्धा और सेनानायक है। उनकी वीरता, उदारता, त्याग और बलिदान, संगठन क्षमता, समता और न्यायअद्वितीय है। पर कोहली जी ने उनके चरित्र के निर्माण में कुछ नए गुणों का भी समिश्रण किया है, जो पूर्व के किसी राम में नहीं थे। उनके राम भगवान नहीं, राजा नहीं, एक समाजवादी जन-नेता है;"[5] एक संप्रभु जननेता जो संप्रभुता के वाच्यार्थ 'सम-समान + प्रभुता-महत्वता, स्वामित्व' को चरितार्थ करते हैं तथा शासक के पद पर आसीन हुए बिना, उसे ग्रहण किये बिना अपने 14 वर्ष के वनवास काल में दंडक वन से होते हुए समाज के समक्ष एक संप्रभु जननेता का आदर्श प्रस्तुत करते हुए संप्रभु समाज की स्थापना के लिए अग्रसर है। इनकी घटनावली सिर्फ अयोध्या तक सीमित न रहकर भारतभर में व्याप्त है। वाल्मीकि रामायण से लेकर आज की टी. वी. रामायणों तक राम केवल ऋषियों की रक्षा करते रहते थे। कोहली जी के राम राक्षसों द्वारा शोषित आर्येतर जातियों, दासों और श्रमिकों को मुक्त कराते हैं; तथा उनके पिछड़े समाज में मौलिक परिवर्तन कर देते हैं। ये परिवर्तन आर्थिक भी है और विशेषकर सामाजिक भी। उत्पादन के साधनों को सामाजिक संपत्ति बनाना, सारे जन-जीवन को लोकतंत्र के सिद्धांतों पर आधारित करना, स्त्रियों और पुरषों को समान अधिकार देना, हर श्रमिक को शोषण से बचाकर सही रोज़गार, वेतन, आवास, शिक्षा और चिकित्सा का अवसर दिलाना-कोहली जी के राम का यह कार्यक्रम हर आधुनिक समाजवादी या साम्यवादी पाटी का कार्यक्रम और आज करोड़ों श्रमजीवी लोगों की सुनहरी कल्पना है;[6] कोहली जी के राम रूसो के कथन, "सार्वजनिक संकल्प ही संप्रभु है"[7] को प्रमाणित करते हैं और यह चेतना स्थापित करते है कि 'स्वन्त्रता मनुष्य का जन्मसिद्ध अधिकार है' किन्तु कर्तव्यविमुखता तथा अपने अधिकारों के प्रति असजगता मनुष्य को दास तथा गुलाम बनकर जीने को मजबूर करती है। अतः समान प्रभुता की स्थापना हेतु राम अपने समाज को संप्रभुता, स्वतंत्रता, अधिकार और कर्त्तव्य के समन्वय का संदेश देते हैं। मनु के अनुसार जब राज्य (राजा) के अभाव में सम्पूर्ण विश्व में भय व व्याकुलता फैल गयी, तब सबकी रक्षा हेतु प्रभु ने राजा की उत्पत्ति की। मनुस्मृति में कहा गया है—

अराजके हि लोकेऽस्मिन्सर्वतो विद्रुते भयात्।
रक्षार्थमस्य सर्वस्य राजानामसृजत्प्रभुः॥[8]

अर्थात् मनु कहते हैं कि इस जगत में राजा के अभाव में सर्वत्र हाहाकार होने लगा तब लोक रक्षा के लिए ईश्वर ने राजा को बनाया। इस प्रकार राजा की उत्पत्ति प्रजा पालनार्थ होती है। *अभ्युदय* में कोहली जी दिखाते हैं कि जब सिद्धाश्रम के रक्षार्थ राक्षसों का समर्थन कोई भी राजा या शासक नहीं करता। उनका आश्रम जिस क्षेत्र में था, वहां के राजा मलद और कुरुष-राक्षसों के उदर में समा चुके थे। एक ओर चक्रवर्ती सीरध्वज जनक का राज्य था ओर दूसरी ओर चक्रवर्ती दशरथ का किन्तु वे दोनों ही चतुरंगिणी सेना के स्वामी होकर भी सिद्धाश्रम की रक्षा नहीं कर पा रहे थे। वहाँ भी न समाज था, न पुलिस थी, न शासन, न राजा था, पूर्ण अराजकता थी। जिसके पास भी शारीरिक बल और दुष्ट बुद्धि हो वह अपनी मनमानी कर सकता था। ऐसे में ऋषि विश्वामित्र राम की शरण मे आये थे;"[9] तब जनता के रक्षार्थ जननेता राम का प्रवेश होता है। कोहली जी कहते हैं, "विश्वामित्र भी कर्म के रूप में स्वयं कुछ नहीं कर सके, किन्तु राम को बुला लाये-शस्त्रधारी योद्धा राम को;"[10] *अभ्युदय* के राम जननेता थे तथा उनका उद्देश्य 'अन्याय का विरोध' कर एक स्वस्थ समाज की स्थापना करना था। कोहली जी के राम 'सबका साथ + सबका विकास' की संकल्पना को स्थापित करने के उद्देश्य से प्रेरित थे। वे समद्रष्टा

थे तथा मनुष्य की समता के पक्षधर थे। इसी कारण अपने वनवास काल मे लक्ष्मण और सीता के साथ राम आम जनता के सहज रूप को अपनाते हैं तथा मानवीय समता के ज्ञान से अनभिज्ञ भील दास झिंगुर जब राम की उपस्थिति में बैठने से संकोच करता है तब उसे समझाते हुए राम कहते हैं कि "मैं प्रभु नही हूँ। . . . मैं एक साधारण आदमी हूँ . . . । मैं मनुष्यों में मानवीय संबंधों के अतिरिक्त दूसरा कोई संबंध नहीं मानता;"[11] *अभ्युदय* के राम विश्वामित्र के साथ सिद्धाश्रम जाकर ताड़का के राक्षसी प्रभाव को खत्म करने के साथ-साथ देवप्रिय और उसके पिता सेनानायक बहुलाश्व के अत्याचारों से वहाँ के जन समुदाय को मुक्त कर समतामूलक समाज की स्थापना का प्रयास करते हैं साथ ही वहां की जनता को उनके कर्त्तव्य और अधिकारों के प्रति सजग बनाने के लिए अन्तर्लाप करते हुए कहते हैं, "राम को ही कुछ करना होगा। वे ही करेंगे। . . . राक्षसों का नाश। दुर्बलों की रक्षा। जन सामान्य में न्याय, समता, वीरता, आत्मनिर्भरता भावों की उत्पत्ति। उन्हें शिक्षित करना होगा। उन्हें जगाना होगा। राम ही करेंगे;"[12] *अभ्युदय* के राम अपने इस प्रयास में सफल भी होते है। सिद्धाश्रम का कार्यक्रम पूर्ण कर जब राम लक्ष्मण और विश्वामित्र के साथ सिद्धाश्रम वासियों से विदा लेते हैं। उसी वक्त राक्षसों द्वारा पीड़ित वनजा अपना माथा राम के चरणों मे रख देती हैं। तब राम उसे आश्वस्त करते हुए कहते हैं, "मैं तुम्हें निराश्रित नहीं छोड़ रहा हूँ। मैं तुम्हें राम के संरक्षण में छोड़ रहा हूँ। वह तुम में से एक है-गगन। वही तुम्हारा अभिभावक है। उसके संपर्क में यहाँ अनेक अ ौर रामों का निर्माण होगा;"[13] सिद्धाश्रम से चल विश्वामित्र राम और लक्ष्मण को इंद्र द्वारा अहल्या के साथ किये गए दुराचार की कथा सुनाते हैं। इंद्र के धर्षण के पश्चात जीवन के कष्टों से अकेली जूझती—जूझती शिलावत हो गयी अहल्या को राम सामान्य जीवन की ओर लौटा लाते हैं। *अभ्यदय* की सम्पूर्ण कथा में राम प्रभु रूप में प्रस्तुत न हो मानव रूप में उपस्थित है तथा जोखिमों से भरा उनका संघर्षपूर्ण जीवन प्रभु की लीलाएँ नहीं है। जहां अन्य रामायणों में राम प्रभु रूप में उपस्थित है तथा उनके सभी संबंधियों की निष्ठा, सीता का प्रेम और पतिव्रत्य, लक्ष्मण का भ्रातत्व और वानर नेताओं तथा विभीषण की मैत्री-निष्ठा दास्य भक्ति में समा जाती है और वे सब लोग स्वयं को दास एवं राम को स्वामी एवं प्रभु कहते हैं। *अभ्युदय* के राम की दृष्टि में सब मनुष्य एक समान है। *अभ्युदय* के राम की भी वही मान्यता है जो आज के जन प्रतिनिधि कि 'समता भी ममता भी, सम भाव भी मम भाव भी'; भू-स्वामी के अन्याय का विरोध करते हुए राम कहते हैं, "तुम्हारी समझ मे शायद न आये यह प्राकृतिक सत्य है कि प्रत्येक मनुष्य समान है। जो इसका विरोध करता है वह प्रकृति के सत्य का विरोध करता है;"[14] अरस्तु जैसे महान चिंतक कहते हैं कि "दास मनुष्य नहीं बस एक बोलने वाला उपकरण है;"[15] *अभ्युदय* के राम इस दासवृति के विरोधक है। उनके राम एक जननेता है, प्रभु नहीं है। इसी को स्पष्ट करने के लिए कोहली जी अंगद द्वारा रावण को समझाते हुए कहलवाते हैं, "राम हमारे स्वामी नहीं, नायक है। स्वामी-सेवक संबंध हमारे समाज में नहीं है। हमने अपने नए समाज में इन संबंधों को समाप्त कर परस्पर सहयोग और बंधुत्व का संबंध स्थापित किया है;"[16] वनवास के आरंभिक दिनों में मंदाकिनी तट पर सीता का परिचय सुमेधा से होता है। सुमेधा के साथ हुई बातचीत से सीता को वहां के समाज और जन-जीवन की वास्तविक स्थिति का बोध होता है। जब सुमेधा कहती हैं, "स्वामी ! मेरा स्वामी, मेरे पिता का स्वामी, इस वन का स्वामी। . . . मुझे स्वामी के लिए जल ले जाना था न। देर हो जाती तो वो मार-मारकर मेरी हड्डियां तोड़ देता। . . ."[17] इस दासवृति का विरोध तथा मनुष्य की समता को स्थापित करने के उद्देश्य से सीता कहती हैं, "प्रत्येक मनुष्य स्वतंत्र व्यक्ति के रूप में जन्म लेता है और स्वतंत्र रूप में जीवन-यापन करता है। उसका कोई स्वामी कैसे हो सकता है;"[18] समतामूलक समाज की स्थापना और शांति और सम्मानपूर्वक जीवन यापन के अधिकार की शिक्षण प्रक्रिया को आगे बढ़ाते हुए तथा मनुष्य की स्वतंत्रता, अधिकार और कर्त्तव्यबोध को समझाने के उद्देश्य से ही राम सुमेधा के साथ आये कुंभकार (बाद में राम उसे उदघोष नाम देते हैं और वह उसी नाम से प्रसिद्ध होता है) को आत्मरक्षा और न्याय का संदेश देते हुए कहते हैं, "प्रत्येक व्यक्ति को आत्मरक्षा का अधिकार है और न्याय की रक्षा उसका धर्म;"[19] राम अपने समाज को भीतर और बाहर से सशक्त बनाने के लिए प्रस्तुत थे। पर आज के जननायक के समान ही उनका दृढ़ विश्वास था कि विजयी भारत का निर्माण 'सबका साथ + सबका विकास + सबका विश्वास' के संकल्प द्वारा ही संभव है। कुंभकार (उदघोष) का राक्षस तुंभरण के आतंक से भयग्रस्त हो राम के साथ किया गया संवाद तथा राम द्वारा कुंभकार को दी गयी दीक्षा से राम की विजयी भारत की संकल्पना और भी स्पष्ट है—"और यदि तुंभरण ने मेरी हत्या का प्रयत्न किया तो मेरी रक्षा कौन करेंगा? कुंभकार बोला तुम स्वयं करोगें? राम मुस्कुराएं। मुझे शस्त्र कौन देगा? अपने लिए तुम स्वयं शस्त्र बनाओगे। शस्त्र परिचालन की शिक्षा कौन देगा? "मैं दूंगा" राम के स्वर में दृढ़ संकल्प था मुझे भी और मेरे साथियों को भी" सबको . . . "हा सबको . . .;"[20]

राम एक सच्चे जन प्रतिनिधि, जननायक के समान जनता को आत्मनिर्भर बनाना चाहते थे। अन्याय का विरोध करना उसका एक रूप था, दूसरा संप्रभुता, स्वतंत्रता, अधिकार और कर्त्तव्य के समन्वय के संदेश से समाज में जागरण लाना। इसी जागरण का प्रसार करते हुए राम खान मजदूरों को भू-स्वामी के अत्याचार से मुक्त कराते हैं और वहां से प्रस्थान करते हुए वहाँ की जनता को मुक्त जीवन का संदेश देते हुए कहते हैं, "आज से मुक्त होकर नए समाज का निर्माण करों;"[21] मनुष्य की परतंत्रता का मूल अज्ञानता है। अज्ञानता से मुक्त होने के लिए मनुष्य का शिक्षित होना आवश्यक है। शिक्षा ही जीवन है। अज्ञानी मनुष्य एवं पशु में कोई भेद नहीं है। दोनों ही अपनी स्थिति और परिस्थिति को सिर झुका कर स्वीकार करते हैं, न तो वे अपने तथा समाज के प्रति अपने अधिकारों के लिए सजग होते है और न ही उनमें कर्त्तव्यबोध की भावना ही होती है। शिक्षा के महत्व को समझाते हुए सीता भूलर से कहती है, "अक्षर ज्ञान चेतना का आरंभ है . . . और चेतना न हो तो मनुष्य सरलता से दमित होता चला जाता है;"[22] सीता द्वारा बताई राम की समतामूलक समाज की स्थापना को समझकर ही भूलर कहता है, "मैं समझ गया। . . . राम चाहते हैं कि श्रमिक और और ऋषि में कोई भेद न रहे; और राक्षस तो कोई बन ही न पाए;"[23] राम एक तरफ श्रमिकों को उनके कर्त्तव्य और अधिकार के लिए शिक्षित बनाना चाहते हैं वही बुद्धिजीवी वर्ग को कर्म के कर्त्तव्यबोध से दीक्षित करना भी। तभी राम ऋषि आनंदसागर से कहते हैं, "सोचकर देखिये, मुनि आनंदसागर! बुद्धि और श्रम यदि असम्पृक्त दिशाओं में बढ़ेंगे, ज्ञानी जन समाज से काटकर आपके समाज मे सीमित हो जाएंगे तो क्या वे परस्पर शत्रु नहीं हो जाएंगे? बुद्धिश्रम से घृणा नहीं करने लगेंगी? ज्ञानीजन अज्ञ समाज को हीन भाव से नहीं देखेंगे? और ऐसे में वे उनके शोषण का साधन बनकर स्वयं राक्षस नहीं हो जाएंगे?"[24]

जन कल्याण के मंत्र से दीक्षित राम ताड़का, सुबाहु और मरीच जैसे राक्षसों का मुकाबला करते हैं तथा आसुरी शक्तियों के भय से आतंकित जन साधारण के भय को दूर कर संघर्ष के लिए उनमें साहस और आस्था को जगाने में सफल होते हैं रामचंद्र। 'आखिर शस्त्रों का भंडार लिए वे जंगलराज के निकटतर हुए।

आश्रम से आश्रमान्तर घूम-घूमकर राक्षसीतंत्र के प्रतिरोध एवं विनाश की मन्त्रणा करने लगे। जन-संगठन, जन-शिक्षा,जन-जागृति तथा युद्ध प्रस्तुति की दिशा में अहोरात्र उद्यमरत रहने के कारण जनस्थान में सुर्पनखा, खर, दूषण जैसे दुष्टों के उत्पाद का उन्मूलन करने के साथ-साथ उन्होंने पीड़ित तथा निरीह वनवासियों के अंदर अन्याय-अत्याचार के विरुद्ध सक्रिय एवं सशस्त्र विद्रोह हेतु अद्भुत आत्मशक्ति जागृत करवाई। परिणामतः युगों की जड़ता, निष्क्रियता, हीनमन्यता आदि अपसारित होकर जनसाधारण में आशा-उद्दीपना का अभिनव आलोक संचारित हुआ;'[25] परिणामतः "राक्षसों से ऋषि जूझे, जन-सामान्य जूझा, वानर तथा यक्ष जैसी पिछड़ी जातियाँ जूझीं राम के नेतृत्व में;"[26] हजारो की संख्या में सेना तैयार कर, पत्थर से भरी नाव को डुबो-डुबोकर समुदस्थ पहाड़ो के साथ उन्हें जोड़ सेतु बांध का निर्माण कर राम अंततः रावण का संहार कर, एक दुराचारी का अंत करते हैं। पर संप्रभुता के गूढ़ अर्थ को स्थापित करते हुए रावण राज्य की स्वतंत्रता का हनन नहीं करते हैं। रावण जैसे पापी का विनाश कर सीता के साथ सम्मिलित होने के पश्चात राम विभीषण को लंका का दायित्व सौंप वनवास के चौदह वर्ष पूरे कर अयोध्या लौटते हैं।

अभ्युदय के राम का जनवादी, न्यायप्रिय, प्रगतिशील एवं उदार चरित्र जन्मसिद्ध या दिव्य नहीं है। उसके निर्माण में उनके बचपन की विभिन्न परिस्थितियों का योग है। ज्येष्ट पुत्र होने पर भी राम बचपन से ही अपने और अपनी माता के प्रति अन्याय का अनुभव करते हैं और केकयी द्वारा निग्रहीत मानवीय अत्याचारों से सुपरिचित रहकर अपने व्यक्तित्व का निर्माण करते हैं और अन्याय का विरोध करना सीखते हैं। ऋषि विश्वामित्र के संपर्क में आने पर उनका परिचय शोषण और जन उत्पीड़न के अथाह सागर से होता है और राजमहल के प्रांगण से निकल वे वननांचल की पीड़ा का प्रत्यक्ष दर्शन कर अनुभव करते हैं कि विश्व का अधर्म और अत्याचार केवल किसी राजा की न्यायोचित नीति से नहीं मिटाया जा सकता उसके लिए सार्वजनिक सशस्त्र आंदोलन की आवश्यकता है। इसी उद्देश्य की पूर्ति के लिए राम सीता, मुखर, धर्म भ्राता के साथ-साथ वनवास के चौदह वर्ष में उनके संपर्क में आये प्रत्येक दीन-हीन पीड़ित को आत्मसम्मान तथा संघर्ष शक्ति के साथ शस्त्र-ज्ञान देकर वीर सैनिक बनाते हैं। अतः 'सीता मुक्ति' इस जन-युद्ध का तो एक बहाना मात्र बन जाता है। सीता हरण न भी हुआ होता तो रावण विरोधी जन-युद्ध अनिवार्य था। हर गाँव जहां से राक्षसों ने स्त्रियों का हरण किया था, जहां के बच्चों को उन्होंने या तो भूखा मरवाया था या दास बनाया था, राम की सेना की एक टुकड़ी बन जाता है। अनेकों बार राम की सेना में भर्ती होनेवाले श्रमिक लोग समझते हैं कि यह राक्षस-विरोधी युद्ध राम का निजी प्रतिशोध नहीं, सारी शोषित जनता का मुक्ति-युद्ध है। हाँ, वाल्मीकि की रामायण में राम पंचवटी का भीषण युद्ध अकेले लड़ते हैं जब कि कोहली जी के उपन्यास में उनके जन-सैनिक राम और राक्षसों के बीच एक अमोघ ढाल बनकर राम की रक्षा भी करते हैं और विजय में अमूल्य योगदान भी देते हैं। पर इससे राम की वीरता न घटती है, न कीर्ति। असँख्य दीन-हीन और भयग्रस्त शोषितों में आत्मसम्मान और वीरता फूंक देना रावण को पराजित करने से कम विजय नहीं थी। इस तरह राम की वीरता हजारों जन-सैनिकों में फैल जाती है, हर सैनिक अपने किस्म का राम बनता है। सच कहती हैं सीता कि रावण चाहे प्रतिदिन एक राम का वध करें, तो भी प्रतिदिन एक नया राम जीवित उठ खड़ा होगा।[27] इस प्रकार 'राम को यात्राओं में मिले वनवासी-ग्रामवासी, श्रमिक, मछुआरे, दास-दासियाँ रामकथा के अलंकरण नहीं बल्कि सजीव और व्यक्तिगत गुण-दोष सम्पन्न पात्र हैं, जो राम का जीवन-ज्ञान बढ़ा देते हैं और राम से संघर्ष-प्रेरणा प्राप्त करते हैं। अत्याचार विरोधी इस संघर्ष में उन लोगों के वे गुण प्रकट होतेहैं जिनका कोई भी ज्ञान स्वयं उनको नहीं था। राक्षस तुंभरण से भयभीत होकर दीन-हीन अपने स्वामी को मारकर मुक्त हो जाता है। जो भूदास भयवश अपने स्वामी की भूमि पर अपना कोई अधिकार स्वीकार भी नहीं कर पाते थे, वे ही उसी भूमि के लिए एक बड़ी राक्षस सेना से निहत्थे लड़ लेते हैं। राम का प्रभाव खान मजदूर अनिन्ध को लफंगे शराबी से एक वीर लोकनायक बना देता है। इसी प्रभाव से वानर युवक मुखर राम का प्रिय शिष्य बनकर शस्त्र ज्ञान के साथ शौर्य अर्जित करता है और रावण से अपनी 'दीदी' सीता की रक्षा के प्रयत्न में वीरगति प्राप्त कर लेता है। शस्त्र-शिक्षा पाये बिना भी निर्धन देहाती तेजधर 'भावना से' राम का सैनिक बनकर वीरता और बलिदान के अद्भुत उदाहरण देता है। श्रमिक पत्नी सुधा और दासी मणि जैसी दमित स्त्रियां भी आत्मसम्मान प्राप्त करके अत्याचार विरोधी संघर्ष और समाज-सुधार की सक्षम सेनानी बन जाती है।'[28] प्रसिद्ध चिंतक रूसो ने अपनी रचना 'सोशल कॉन्ट्रेक्ट' में लिखा है, "मनुष्य स्वतंत्र पैदा होता है, पर हर जगह वह जंजीरो में जकड़ा हुआ है;"[29] अतः 'आज़ादी' या 'स्वतंत्रता' मात्र शब्द नहीं है, जीवन जीने के बुनियादी अधिकारों में से एक हैं, पर अधिकार कर्तव्यविमुख नहीं होते। अतः कर्त्तव्य और अधिकार सहगामी है। जब समाज और देश में रहकर मनुष्य के कुछ अधिकार है तो निश्चित ही समाज और देश में रहते हुए उसके कुछ कर्त्तव्य भी है। स्वयं के अधिकार अगर किसी असहाय के अधिकारों के हनन और शोषण पर आधारित हों तो वह राक्षसी वृत्तियों का ही पोषण करते हैं। साथ ही कर्त्तव्यच्युत अधिकार जताने वाला शासक या राजा तानाशाह। अतः अनिवार्य अधिकारों का अनिवार्य कर्त्तव्यों से नित्यसंबंध है। अतः हमारी वर्तमान व्यवस्था 'वसुधैव कुटुम्बकम' की भावना के साथ 'रामराज्य' की संकल्पना के क्षेत्र में अग्रसर है, परंतु संप्रभुता, स्वतंत्रता, अधिकार और कर्त्तव्य के समन्वय बिना वह स्वप्न स्वरूप है। अतः जन प्रतिनिधि और जनवाहिनी के कर्त्तव्य का समन्वय अनिवार्य है।

संदर्भ सूची

1. तुलसीदास गोस्वामी, *रामचरितमानस*, श्यामसुंदर दास संपादक, इलाहाबाद: हिंदुस्तानी अकादमी।
2. श्रीमद् भगवतगीता।
3. अजय कुमार पटनायक, *राम-कथा का नया अभ्युदय, नरेंद्र कोहली एक मूल्यांकन*, प्रथम संस्करण, प्रेम जनमेजय संपादक, नई दिल्ली: सामयिक बुक्स, 2015, पृ.135।
4. वही, पृ.144।
5. युजीनिया वानिया, *नरेन्द्र कोहली का पौराणिक आधुनिकतावाद, नरेंद्र कोहली एक मूल्यांकन*, प्रथम संस्करण, प्रेम जनमेजय संपादक, नई दिल्ली: सामयिक बुक्स, 2015, पृ.72।
6. वही, पृ.72–73।
7. विकिपीडिया के संप्रभुता की परिभाषा वाले पेज से।
8. अतुल कुमार मिश्र, *संप्रभुता का स्वरूप एवं प्राचीन भारतीय राज्य*, Shriprbhu.blogspot.com
9. नरेन्द्र कोहली, *मेरी सृजन यात्रा और पड़ाव*, प्रथम संस्करण, प्रेम जनमेजय संपादक, नई दिल्ली: सामयिक बुक्स, 2015, पृ.19।

10. नरेंद्र कोहली, पौराणिक कथा की अर्थवत्ता, शब्द का संसार-कविता, भाषा और मिथकीय लीला पर विमर्श, पहला संस्करण, शंभुनाथ संपादक, कलकत्ता: आनंद प्रकाशन, 2012, पृ.164।
11. नरेंद्र कोहली, *अभ्युदय*, खंड 1, नई दिल्ली: डायमंड पॉकेट बुक्स, पृ.315।
12. वही, पृ.83।
13. वही, पृ.88।
14. वही, पृ.474।
15. युजीनिया वानिया, *नरेन्द्र कोहली का पौराणिक आधुनिकतावाद, नरेंद्र कोहली एक मूल्यांकन*, प्रथम संस्करण, प्रेम जनमेजय संपादक, नई दिल्ली: सामयिक बुक्स, 2015, पृ.73।
16. नरेंद्र कोहली, *अभ्युदय*, खंड 2, नई दिल्ली: डायमंड पॉकेट बुक्स।
17. नरेंद्र कोहली, *अभ्युदय*, खंड 1, नई दिल्ली: डायमंड पॉकेट बुक्स, पृ.301।
18. वही, पृ.301–302।
19. वही, पृ.310।
20. वही, पृ.311।
21. वही पृ.436।
22. वही पृ.438।
23. वही, पृ.153।
24. वही पृ.438।
25. अजय कुमार पटनायक, *राम-कथा का नया 'अभ्युदय'*, प्रथम संस्करण, नरेंद्र कोहली एक मूल्यांकन, प्रेम जनमेजय संपादक, नई दिल्ली: सामयिक बुक्स, 2015, पृ.138।
26. वही, पृ.136।
27. युजीनिया वानिया, *नरेन्द्र कोहली का पौराणिक आधुनिकतावाद*, प्रथम संस्करण, नरेंद्र कोहली एक मूल्यांकन, प्रेम जनमेजय संपादक, नई दिल्ली: सामयिक बुक्स, 2015, पृ.74–75।
28. वही, पृ.72।
29. विकिपीडिया के संप्रभुता की परिभाषा वाले पेज से।

अमित कौर, सहायक प्रोफेसर श्री अग्रसेन कॉलेज, लिलुआ।
Email: akaur815@gmail.com

রবীন্দ্রনাথের চোখে পুলিস

শুভংকর চক্রবর্তী

পুলিশ তার কাজের মধ্য দিয়ে প্রতিদিন সাধারণ মানুষের সমর্থন ও সম্ভ্রম যত হারাচ্ছে ততই সে তার নিজের বিপদ ডেকে আনছে।

তখন দেশে ব্রিটিশ সরকারের পুলিস । ব্রিটিশরাজের আরেক নাম পুলিসরাজ । বালক, যুবক, বৃদ্ধের চোখে পুলিস বাঘের চেয়েও ভীষণ । 'পুলিসে ছুঁলে ছত্রিশ ঘা ।' বালক রবীন্দ্রনাথের চোখেও সেদিন ব্রিটিশ পুলিশ ছিল এমনই বিভীষিকা । রবীন্দ্রনাথ লিখেছেন—'মনে আছে, ছেলেবেলায় পুলিসকে একটা প্রকাণ্ড বিভীষিকা-বিভাগের অন্তর্গত বলে মনে করতুম। যেমন স্বাভাবিক মানবজীবনের সঙ্গে দৈত্যদানব-ভূতপ্রেতের সহজ সামঞ্জস্য নেই, এ যেন সেই রকম ।' রবীন্দ্রনাথের ছেলেবেলার এই পুলিস-বিভীষিকা বয়স বাড়ার সঙ্গে বহু প্রত্যক্ষ অভিজ্ঞতা , বিভিন্ন ঘটনা, কাগজপত্রে প্রকাশিত নানা সংবাদের প্রতিক্রিয়ায় পুলিস-বিদ্বেষে পরিণত হয়েছিল । পুলিস রিপোর্ট থেকেও জানা যায় এই বিদ্বেষ থেকে রবীন্দ্রনাথ পুলিস দেখলে বিরক্তি প্রকাশ করতেন। ব্রিটিশ সরকারের শাসন ব্যবস্থার মধ্যে যে হিংস্র দমননীতি প্রকট ছিল তার বিরুদ্ধে রবীন্দ্রনাথ সারা জীবন নিন্দায় ও প্রতিবাদে নির্ভীক ও সরব ছিলেন । পুলিস ছিল রবীন্দ্রনাথের চোখে ব্রিটিশ সরকারের এই দমন নীতিরই একটা যন্ত্র । তথ্য প্রমাণ থেকে তিনি দেখেছেন পুলিসকে সরকার দস্যুবৃত্তির কাজে লাগাতো । পুলিস দেশবাসীর কাছে সরকারি অপরাধকারী ও সরকারি হত্যাকারী হয়ে উঠেছিল । ছোটো বড়ো সাহেবপুলিস তো বটেই, পুলিসের এক একটি দেশি পেয়াদা, দেশি কনস্টেবলও ছিল এক-একটি প্রচণ্ড উৎপীড়ক শক্তি। তারা চাকরির স্বার্থে, পদোন্নতির লোভে, উপরি রোজগারের সুবিধার জন্য, ওপরওয়ালার মন পেতে ব্যাকুল হয়ে, বিবেক বিক্রি করে, মনুষ্যত্ব খুইয়ে স্বদেশবাসীর ওপর সীমাহীন অত্যাচার ও পীড়ন চালাতে দ্বিধা করত না। গ্রামে, শহরে, এলাকায়, পাড়ায় পুলিস লাগলে রক্ষে নেই। পুলিসের গ্রাসে পড়ার ভয়ে মানুষ মরে। সাহেব পুলিস হোক আর দেশি পুলিস হোক, পুলিশ রাগ করলে তার হাত থেকে মান সম্মান আর স্ত্রী ছেলেমেয়ে রক্ষা করা ছিল কঠিন। পুলিস রক্ষক-ভক্ষক।

ব্রিটিশের এই সরকারি পীড়নকারী পুলিসযন্ত্রের বিরুদ্ধে রবীন্দ্রনাথ ছিলেন খড়্গহস্ত । কবিতায়, গল্পে, প্রবন্ধে, ভাষণে তিনি রক্ষক-ভক্ষক পুলিস সম্পর্কে তাঁর এই ক্ষোভ ও ক্রোধ প্রকাশ করেছেন।

ইংরেজ কিন্তু নিজের দেশে পুলিসকে এই রক্ষক-ভক্ষক বিভীষিকা রূপে দেখতে চায় নি। পুলিসের গ্রহণযোগ্য একটা ভাবমূর্তি স্বদেশে তারা তৈরি করেছিল । লন্ডনে উনিশ শতকের প্রথমভাগে Home Secretary Sir Robert Peel, যাকে আধুনিক পুলিস ব্যবস্থার জনক বলা হয়, পুলিসবাহিনীকে এমন একটা অসামরিক বাহিনী হিসেবে গড়ে তুলেছিলেন যারা রাজনীতিগতভাবে ছিল নিরপেক্ষ (politically neutral) । পরিষ্কার নির্দেশ ছিল পুলিস কখনো রাজনৈতিক দল দেখে কাজ করবে না (job was apolitical) । পুলিসের কাজ হবে সমাজে শান্তিশৃঙ্খলা রক্ষা করা। লোকে যাতে আইন মান্য করে চলে, তা দেখা। সমাজবিরোধীদের হাত থেকে লোকের জীবন ও সম্পত্তির নিরাপত্তার দায়িত্ব পুলিসের ওপর । পুলিস হবে শান্তিরক্ষক । নাগরিকদের কাছে পুলিসকে তার কাজের জন্য জবাবদিহি করতে হবে। পুলিস থাকবে পাবলিকের পাশে, পাবলিক থাকবে পুলিসের পাশে—'the police are the public and the public are the police' । এই ছিল Peelion Principles ।

কিন্তু ইংরেজ তার উপনিবেশ ভারতবর্ষে এসে Robert Peel-এর এই পুলিসনীতি গঙ্গার জলে ফেলে দিয়ে উপনিবেশকে কড়া হাতে শাসন করার উপযুক্ত একটা পুলিসনীতি তৈরি করল । সে ব্যবস্থায় আমাদের ইচ্ছা-অনিচ্ছা, রাগ-দ্বেষ, মান-অপমানের প্রতি বিন্দুমাত্র নজর ছিল না। নেটিভ-বিদ্বেষী কিছু নীচ সাহেব এবং এদেশের এক দল হীন, 'চাবুক খাবার যোগ্যতাসম্পন্ন' দাসসুলভ মনোভাবের লোককে ইংরেজ তার পুলিস বাহিনীতে নিল । রবীন্দ্রনাথ ক্ষোভে বেদনায় স্তম্ভিত হয়ে দেখেছেন—পুলিস লাথি মেরে সাধারণ মানুষের প্লীহা ফাটিয়ে দেয়। প্রকৃত আসামীকে ধরতে না পেরে হাতের কাছে চারজন নিরপরাধকে পেয়ে তাদের আসামী বলে হাজির করে। একজন আসামীকে দড়ি দিয়ে জন্তুর মতো বেঁধে রাস্তা দিয়ে টেনে নিয়ে যায়। সাহেব পুলিসের নির্দেশে দেশি বান্দা মহাবিক্রমে এক নায়েবের কান ধরে তাবুর চারদিকে লোকারণ্যের মধ্যে ঘোড়দৌড় করায়। ইংল্যান্ডে এমন দৃশ্য ভাবা যেত না। কিন্তু এদেশে ব্রিটিশ সরকার তার পুলিস নামক পীড়ন-যন্ত্রকে এহেন কাজ করার ছাড়পত্র দেয়। বিপ্লবী দলের মধ্যে রেষারেষি সৃষ্টি করতে, শিল্পি, সাহিত্যিকদের ওপর নজর রাখতে, সাম্প্রদায়িক হানাহানিতে মদত দিতে পুলিসকে ব্যবহার করত সরকার । পুলিসের এ ধরনের কাজের বিরুদ্ধতা করলে অশেষ দুর্ভোগ ভুগতে হতো । পুলিসের অত্যাচারের বিরুদ্ধে আদালতে গিয়ে সুবিচার চাইলে কী করুণ পরিনতি হয় রবীন্দ্রনাথ তাঁর 'মেঘ ও রৌদ্র' গল্পে সে কাহিনি লিখেছেন। এর উপর আছে ইংরেজের পিটুনি পুলিস (punitive police) । পিটুনি পুলিস সাধারণ মানুষের ওপর জোর জুলুম চালিয়ে মহা আতঙ্ক সৃষ্টি করেছিল। পিটুনি পুলিস রবীন্দ্রনাথের চোখে ছিল— রাজদূতের বিভীষিকা।

জাতীয়তাবাদীদের বিরুদ্ধে ব্রিটিশ সরকারের এই অতিবিশ্বস্ত সরকারী দমনকারী পুলিসযন্ত্রের নিষ্ঠুরতা ও দানবভাব ভীষণ হয়ে উঠত। অভিজ্ঞতা থেকে রবীন্দ্রনাথ লিখেছেন, "পুলিসের একজন চৌকিদারও একজন মানুষ মাত্র নয়, সে একটা প্রচণ্ড শক্তি" ('কর্তার ইচ্ছায় কর্ম' প্রবন্ধ) । যে সব লোক সরকারের এতটুকু নতিস্তুতি না করবে, যারা ব্রিটিশ সরকারের উচ্ছেদ চাইবে, এই প্রচণ্ড পুলিসশক্তি সরকারের নির্দেশে ও প্রশ্রয়ে সেই জনতার ওপর নৃশংস আক্রমণ চালাবে। বেত মারবে, লাথি মারবে, লাঠিচার্জ করে

পা ভাঙবে, মাথা ভাঙবে, হাড় গুঁড়িয়ে দেবে। রক্ত ঝরাবে। মিথ্যে মামলা সাজিয়ে জেলের ঘানি টানাবে। ধরসনার লবণ গোলা অভিযানে পুলিস নিরস্ত্র সত্যাগ্রহীদের যেভাবে লাথি মেরে, লাঠি চার্জ করে ক্ষতবিক্ষত করেছিল তা নিয়ে ইঙ্গ মার্কিন সাংবাদিকদের মর্মস্পর্শী বিবরণ লেখা আছে। পুলিসের এই অত্যাচার, আন্দোলনের এই কণ্ঠরোধ রবীন্দ্রনাথকে বিক্ষুব্ধ করে তুলেছিল। হিজলি জেলে রাজবন্দিদের ওপর পুলিসের বর্বর অত্যাচার ছিল রবীন্দ্রনাথের চোখে—খুনি কারা-পুলিসের নরঘাতক অভিযান। মর্মাহত কবি তীব্র ধিক্কার জানিয়ে লিখলেন—

"হিজলি কারার রক্ষীরা সেখানকার দু'জন রাজবন্দীকে খুন করেছে . . . রাত্রির অন্ধকারের নরঘাতক অভিযানে সকলে মিলে চড়াও হয়ে আক্রমণ করলে . . . ।" (*কালান্তর*)

The Statesman পত্রিকা সেদিন যখন এই সরকারি হত্যাকারী কারাপুলিসদের প্রতি দরদ দেখিয়ে মানবপ্রেমের পরিচয় দিতে আবেদন করল, রবীন্দ্রনাথের চোখে তা ছিল ব্রিটিশ শাসন-সেবক পত্রিকার আসহ্য ভণ্ডামি। ভণ্ডামিকে নিন্দা করে রবীন্দ্রনাথ খোলা চিঠি পত্রপত্রিকায় পাঠালেন। *The Statesman* রবীন্দ্রনাথের প্রতিবাদ-চিঠি ছাপল না। *আনন্দবাজার, অমৃতবাজার, প্রবাসী* কবির বিবৃতি প্রকাশ করল। পুলিসের এই রাজবন্দি খুনে রবীন্দ্রনাথ এতটাই ক্রুদ্ধ হয়েছিলেন যে, কেবল বিবৃতি দিয়ে থামলেন না। খুনের প্রতিবাদ জানাতে অসুস্থ শরীর নিয়ে মনুমেন্টের উত্তর দিকের বিশাল জমায়েতে উপস্থিত হয়ে (কবির জন্য একটি ইন্‌ভ্যালিড চেয়ারের ব্যবস্থা করা হয়েছিল। তিনি তাতে না বসে) সারাক্ষণ দাঁড়িয়ে তাঁর ভাষণ পাঠ করলেন—

". . . ডাক এল সেই পীড়িতদের কাছ থেকে, রক্ষক নামধারীরা যাদের কণ্ঠস্বরকে নরঘাতক নিষ্ঠুরতা দ্বারা চিরদিনের মতো নীরব করে দিয়েছে।" (*কালান্তর*)

রবীন্দ্রনাথের চোখে ব্রিটিশের রাজনীতির গুপ্তদলবাহিনী ছিল পুলিস। দৃষ্টান্ত হিসেবে তিনি শচীন্দ্রচন্দ্র দাশগুপ্তের আত্মঘাতী হওয়ার ঘটনা তুলে ধরেছেন। রংপুরের উকিল যোগেশচন্দ্র দাশগুপ্তের পুত্র শচীন্দ্র পুলিসের পৈশাচিক পীড়নে আত্মঘাতী হলেন। শচীন্দ্র পিতাকে যে অন্তিম চিঠি লেখেন সে চিঠি পড়ে রবীন্দ্রনাথ পুলিসের গুপ্তদলনে তাঁর প্রতিক্রিয়া সুস্পষ্ট ও কঠোর ভাষায় প্রকাশ করেন—

"দেশের সমস্ত বালক ও যুবককে আজ পুলিসের গুপ্তদলনের হাতে নির্বিচারে ছাড়িয়া দেওয়া—এ কেমনতরো রাষ্ট্রনীতি ?" ('ছোটো ও বড়ো' প্রবন্ধ)

পুলিস যে কীভাবে তার ইচ্ছেমতো আইনের ধারা তুলে গল্প বানিয়ে কেস সাজায় তার দৃষ্টান্ত শুনিয়ে রবীন্দ্রনাথ পুলিসের ওপর তাঁর রাগ ও ক্ষোভ আরেকবার প্রকাশ করলেন অনাথবন্ধু চৌধুরীর কাহিনি বলে—ষোলো বছরের অনাথবন্ধু চৌধুরী বার্ষিক পরীক্ষায় পাশ করতে না পেরে ক্ষোভে আশ্রম থেকে পালিয়ে যায়। পরের দিন পুলিস তাকে ভাগলপুরে গ্রেপ্তার করে। কিন্তু তাকে আশ্রমে ফিরিয়ে না দিয়ে ভারতরক্ষা আইনের বিধানে তাকে কারাগারে আটকে রাখে। পুলিসের হেন কাজ দেখে উদ্বিগ্ন রবীন্দ্রনাথ জেলা ম্যাজিস্ট্রেটের কাছে টেলিগ্রাম করেন। রবীন্দ্রনাথ পুলিসের আচরণে ক্ষোভ জানিয়ে বিবৃতি দেন—

". . . এই ব্যাপার সম্বন্ধে লক্ষ্য করিবার বিষয়—পুলিস অনাথের আটক সম্বন্ধে কোনো সংবাদ আশ্রমে আমাদিগকে দেয় নাই। ষোড়শ বর্ষ মাত্র বয়স্ক একটি বালককে দন্ড দিতে বিলম্ব করা যায় না, অথচ দন্ডদানের কারণ গোপন রাখা হইয়াছে। আমরা উৎকণ্ঠচিত্তে একটা গল্প প্রকাশের জন্য অপেক্ষা করিতেছি। কিন্তু গল্প রচিত হইতে এবং বালকটির মুক্তিলাভ করিতে যে বিলম্ব হয়, তাহা নিষ্ঠুর।"

পুলিসের ওপর রবীন্দ্রনাথের বিরক্তি ও ক্ষোভের আরেক কারণ সৃষ্টি করেছিল শান্তিনিকেতনে নানাভাবে পুলিসের হস্তক্ষেপ এবং রবীন্দ্রনাথের কর্মজীবনে পুলিসের উৎপাত। শান্তিনিকেতনে যে কর্মধারা চলত পুলিসের চোখে তা ছিল ব্রিটিশবিরোধী, রাজদ্রোহী (anti-British and disloyal)। পুলিসি হস্তক্ষেপ এতদুর পর্যন্ত গিয়েছিল যে, শান্তিনিকেতনের গঠনকাজে যে সব বিদ্যোৎসাহী অর্থ দিয়ে সাহায্য করতে চাইতেন, তাঁদের নিষেধ করা হয়েছিল। ইংরেজ সরকার গোপন সার্কুলার জারি করে সরকারি কর্মচারীদের রবীন্দ্রনাথের শান্তিনিকেতনের বিদ্যালয়ে তাদের সন্তানদের না পড়াতে নির্দেশ দিয়েছিল। *হুংকার* কাব্যগ্রন্থের লেখক হীরালাল সেনকে শান্তিনিকেতনে চাকরি দেবার ফলে রবীন্দ্রনাথকে পুলিসের নিগ্রহ সহ্য করতে হয়েছে। পুলিসের সন্দেহের তালিকায় ছিলেন রবীন্দ্রনাথ। কবির নাম ছিল পুলিসের গোপন খাতায়। রবীন্দ্রনাথের গতিবিধির ওপর, চিঠিপত্রের ওপর নজর রাখত পুলিস। তাঁর লেখার ওপরও পুলিস হস্তক্ষেপ করত। *আমরা সবাই রাজা আমাদের এই রাজার রাজত্বে*—গানটি শুনে পুলিসের মন্তব্য—এটি রাজদ্রোহীর গান। এটি বাদ দিতে হবে। পুলিস এমন রিপোর্টও দিয়েছিল—ব্রিটিশ সরকারকে উচ্ছেদ করার ষড়যন্ত্রে অস্ত্রশস্ত্রের চোরাই চালানের সঙ্গে রবীন্দ্রনাথ যুক্ত।

ব্রিটিশ পুলিসের ওপর বিরক্তি ও ক্ষোভ-বিদ্বেষ থেকে রবীন্দ্রনাথ নানা সময় বিভিন্ন লেখায় পুলিস সম্পর্কে যা সব লিখেছেন, তার একটি বিবরণ তৈরি করলে রবীন্দ্রনাথের চোখে সামগ্রিক ভাবে পুলিসের একটি চলচ্চিত্র তৈরি হবে—

- "একথা শুনিয়া . . . পুলিস-সর্প ফণা তুলিতে পারে।" ('রাজভক্তি' প্রবন্ধ)
- "পুলিসের লালায় বিষ আছে।" ('ছোটো ও বড়ো' প্রবন্ধ)
- "পুলিসের বুদ্ধির ফাঁকের মধ্য দিয়ে বড়ো বড়ো ফুটোই থাকবে।" ('বদনাম' গল্প)
- "পুলিসের ঠাট্টাতেও যে গায়ে দাঁত বসে।" ('বদনাম' গল্প)
- "পুলিসের নিঃশ্বাস লাগিলেই কাঁচা প্রাণের অঙ্কুর শুকাইতে শুরু করে।" (*কালান্তর*)
- "স্ত্রী পুত্র পরিবার লইয়া যাহাদিগকে সংসারযাত্রা নির্বাহ করিতে হয় পুলিসের সহিত বিবাদ করিলে তাহারা কোথায় গিয়া নিষ্কৃতি পাইবে। একটার বেশি প্রাণ কাহার শরীরে আছে।" ('মেঘ ও রৌদ্র' গল্প)
- "আর একটা সর্বনাশ এই যে, পুলিস একবার যে-চারায় অল্পমাত্রও দাঁত বসাইয়াছে সে-চারায় কোনো কালে ফুলও ফোটে না, ফলও ধরে না।" (*কালান্তর*)
- "আমি একটি ছেলেকে নিজে জানি, তার যেমন বুদ্ধি, তেমনি বিদ্যা, তেমনি চরিত্র; পুলিসের হাত হইতে সে বিক্ষত হইয়া বাহির হইল বটে, কিন্তু আজ সে তরুণ বয়সে উন্মাদ হইয়া বহরমপুর পাগলা-গারদে জীবন কাটাইতেছে।" (*কালান্তর*)
- "পুলিসের মারের তো কথাই নাই, তার স্পর্শই সাংঘাতিক।" ('ছোটো ও বড়ো' প্রবন্ধ)

- "পুলিসের খাতা যে গুপ্ত খাতা, উহাদের চাল যে গুপ্ত চাল।" (*কালান্তর*)
- "সাপে-খাওয়া ফল যেমন কেহ খায় না, আজকের দিনে তেমনি পুলিসে-ছোঁয়া মানুষকে কেহ কোনো ব্যবহারে লাগায় না।" (*কালান্তর*)
- "ঘরের খবর পাইনে কিছুই, গুজব শুনি নাকি
  কুলিশপানি পুলিস সেথায় লাগায় হাঁকাহাঁকি।"
  ('চিঠি' কবিতা পূরবী)
- "ষন্ডা যখন আসে তেড়ে
  উঁচিয়ে ঘুষি ডান্ডা নেড়ে
  আমরা হেসে বলি জোয়ানটাকে . . .
  ভয় না পেলে ভয় দেখাবে কাকে।"
  ('গান্ধী মহারাজ' কবিতা)

পুলিস সম্পর্কে রবীন্দ্রনাথের এই মনোভাবের জন্য সেদিন পুলিসপ্রশাসন রবীন্দ্রনাথকে সহ্য করতে পারেনি। কোলকাতা পুলিসের জার্নালের জন্য সম্পাদক পুলিস অফিসার পঞ্চানন ঘোষালের অনুরোধে রবীন্দ্রনাথ পুলিসের প্রতি কিছু উপদেশ লিখে একটি চিঠি পাঠিয়েছিলেন। বলাবাহুল্য রবীন্দ্রনাথের উপদেশ পড়ে কর্তৃপক্ষ সে চিঠি ছাপার অনুমতি দেয় নি।

সেদিন একটা জিজ্ঞাসা দেশবাসীর মনে ঘুরত—রক্ষক-ভক্ষক ইংরেজ সরকারের পুলিস মানুষ ছিল কি? আর দেশি পুলিস, যারা সাহেব পুলিসের চাবুক খেয়েও তা পরিপাক করে সরকারের নতিস্তুতি করত সেই গোলাম পুলিসরাও মানুষ ছিল কি?

—২—

দেশ স্বাধীন হলো। প্রশ্ন জাগছে স্বাধীন দেশের পুলিস ও পুলিসনীতি কি ব্রিটিশ পুলিসের চরিত্রকলঙ্ক নিয়েই চলছে? ব্রিটিশ পুলিস তার সরকারের প্রতি দাসমনোভাব, নীচতা, বর্বরতা, জনবিচ্ছিন্নতাকে তার পুলিসধর্ম করে নিয়েছিল। স্বাধীন দেশের পুলিসও কি ব্রিটিশ পুলিসের পুলিসধর্মকে আজ তার স্বধর্ম করে নিয়েছে? ব্রিটিশ সরকারের পুলিসের আচরণের ধারাবাহিকতাকে তারা কি বয়ে নিতে চাইছে? পুলিস কি রক্ষক-ভক্ষক বিভিষিকাই রয়ে গেল? পুলিস কি মানুষ হলো না? এসব প্রশ্ন মনে জাগছে স্বাধীন দেশের নানা রাজ্যে, বিশেষ করে এরাজ্যে পুলিসের কার্যকলাপ দেখে। বড়ো অংশের মানুষের জীবনের সঙ্গে পুলিস সহজ সম্পর্ক ছিন্ন করে চলেছে। সরকারি অত্যাচারী যন্ত্রের আচরণ ও সরকারের আজ্ঞাবহ বিবেকহীন দাসের রূপ পুলিসের মধ্যে বড় বেশি প্রকট হয়ে উঠেছে। রবীন্দ্রনাথ যে দেখিয়েছেন পুলিসের নীতিনিষ্ঠার সুনাম নেই, পুলিস বিপন্নের প্রতি নিষ্ঠুর, অভিযুক্তকে বাঁচাতে নিরপরাধকে মিথ্যা মামলায় জড়ায়, দেশদ্রোহিতার অভিযোগ আনে—স্বাধীন দেশেও পুলিসের সে রকম তাণ্ডবের ট্রেডিসন সমানে চলছে। পুলিস সরকারের হাতিয়ার ও পীড়নযন্ত্রের বদনাম ঘোচাতে পারল না। অধিকন্তু স্বাধীন দেশের পুলিশের স্পর্ধা এতদূর বেড়েছে যে বহুক্ষেত্রেই দেখা যাচ্ছে পুলিস আইন মান্য করার তোয়াক্কা করে না। দেশের সুপ্রিমকোর্ট, হাইকোর্টের ভর্ৎসনা গায়ে মাখে না। এসব কাজে পুলিস সরকারের ছাড়পত্রও পায়।

সরকার-শাসকদল-সমাজবিরোধী আর পুলিসের মধ্যে একটা চতুর্ভুজ অশুভ জোট দেশের নানা রাজ্যের মতো এরাজ্যেও একটা উচ্ছৃঙ্খল শাসন চালাচ্ছে। যেমন হয়েছিল ইতালি, জার্মানিতে ফ্যাসিস্ত শাসনে।

পুলিসের হৃদয়, পুলিসের বিবেক, পুলিসের মনুষ্যত্ব নিয়ে এ রাজ্যে সাধারণ মানুষ প্রশ্ন তুলছেন। চোখের সামনে সহকর্মীকে গুলি করে হত্যা করছে সমাজবিরোধী। গুলি করে ভয়ংকর জখম করছে সহকর্মীকে। বেধড়ক মেরে মাথা ফাটাচ্ছে সহকর্মীর। সরকারের এক নেত্রী পুলিসকে অকথ্য গালিগালাজ দিলেন, চড় মারলেন। মুখ্যমন্ত্রী ক্ষুব্ধ হয়ে পুলিসকে চাবুক মারা উচিত বললেন। কিন্তু সহকর্মীর জন্য পুলিসের মন কাঁদে না। চড় ও চাবুকে তার হৃদয় লজ্জা বোধ করে না। চাকরি রাখতে, পানিশমেন্ট পোস্টিং এড়াতে, পদোন্নতির পথ সুগম করতে, ভালো থানায় পোস্টিং পেতে, ওপরওয়ালার মন পেতে এরাজ্যে পুলিস কি ব্রিটিশ-পুলিসের মতো বিবেক বিক্রি করছে না? আত্মবিক্রয় করছে না? পুলিস কি সরকারি অপরাধী ও সরকারি হত্যাকারী হয়ে রাজ্যের মানুষের ক্ষোভ ও ক্রোধ বাড়িয়ে তুলছে না? ব্রিটিশ-পুলিসের মতো রাজ্যের পুলিস কি মনুষ্যত্বের ধিক্কার শোনার শ্রবণশক্তি হারিয়েছে? অবশ্যই পুলিসের মধ্যে এমন একটা অংশ সেদিনও ছিল, আজও রয়েছে যাদের সরকারের পুলিসি ব্যবস্থা পছন্দ নয়। যারা রাজনৈতিক দলের, নেতানেত্রীর চাপমুক্তি চায়। সরকারের ছায়াসঙ্গী জনবিরোধী নীতির হাতিয়ার হয়ে কাজ করতে চায়না। তারা ভেতরে ভেতরে গুমরে মরে।

পুলিস তার কাজের মধ্য দিয়ে প্রতিদিন সাধারণ মানুষের সমর্থন ও সম্ভ্রম যত হারাচ্ছে ততই সে তার নিজের বিপদ ডেকে আনছে। আমাদের ঘরের ছেলেমেয়ে হয়েও তারা আমাদের চক্ষুশূল হয়ে উঠেছে। বহু পরিবারে পুলিস আপন সন্তান ও আত্মীয়স্বজনের কাছে অপ্রিয় হয়ে উঠছে। সেদিন রবীন্দ্রনাথের 'বদনাম' গল্পে ঘরের ভেতর থেকে নিন্দা ও প্রতিবাদ দেখে সদু'র স্বামী পুলিস ইনস্‌পেক্টর বিজয়বাবুকে কৃতকর্মের সম্পর্কে ভাবতে হয়েছিল। এ রাজ্যে পুলিস কি ভাবছে?

পুলিস ইতিহাসের শিক্ষা শোনে না। সরকারের নির্দেশে, শাসকদলের প্রশ্রয়ে, পুলিস ও সমাজবিরোধী-সাপ এই যে ফণা তুলেছে তার মোকাবিলা করতে রাজ্যের নানা স্তরের ক্ষুব্ধ-বিরক্ত সাধারণ মানুষ যখন এককাট্টা হবে, থ্‌রথ্‌র করে কাঁপিয়ে তুলবে পুলিশি ব্যবস্থার ভিত। সরকারের ভিত।

রবীন্দ্রনাথ একে বলেছেন— "প্রজার মর্মের ক্ষুধিত সত্য।" একে বলপ্রয়োগ করে দমন করা সাধ্য নয়। রাজ্যের বৃহদংশ মানুষের মর্মের মধ্যে এই ক্ষুধিত সত্য আজ হাহাকার করছে। হাহাকারের মধ্যে বার্তা জাগছে—সরকার আর তার পুলিস-সমাজবিরোধী-সাপের উদ্যত ফণার মোকাবিলা করতে হবে ভীরুতা ও কাপুরুষতা ছেড়ে এককাট্টা হয়ে। এর এতটুকুও কম নয়।

শুভঙ্কর চক্রবর্তী, প্রাক্তন উপাচার্য, রবীন্দ্রভারতী বিশ্ববিদ্যালয়, কোলকাতা এবং প্রাক্তন অধ্যক্ষ, আশুতোষ কলেজ, কোলকাতা।

শিল্পকলার প্রাসঙ্গিকতা

প্রশান্ত দাঁ

মানব সভ্যতার উষালগ্ন থেকে শিল্পকলা প্রাসঙ্গিক হয়ে উঠেছে। গুহাবাসী মানুষ তাদের অনুভূতি প্রকাশ করেছে গুহাগাত্রে অঙ্কিত চিত্রকলার মাধ্যমে। এই চর্চা কাল থেকে কালান্তরে প্রসারিত হয়েছে বহুমুখী আঙ্গিক ও রূপকল্পের মাধ্যমে। সৌন্দর্যায়ন, পন্য বিক্রয়, প্রতিবাদ, রাষ্ট্রবিপ্লব, ধর্মপ্রচার, সমাজবাস্তবতা, স্বদেশ চেতনা প্রভৃতি নানা বিষয় বিধৃত হয়েছে পটে সারা বিশ্বে। ফলে শিল্পকলা বিভিন্ন সময়ে, বিভিন্ন ঘটনার দলিল হয়ে ইতিহাসে রূপান্তরিত হয়েছে। সুদুর অতীত থেকে সমকালীন সময় পর্যন্ত শিল্পকলা কতটা প্রাসঙ্গিক তা কয়েকটি দৃষ্টান্তে ব্যক্ত করার বিনম্র প্রয়াস এই সংক্ষিপ্ত রচনা।

শিল্পকলা আমাদের জীবন ও সমাজে যে কত গভীর ও তাৎপর্যপূর্ণ তা বোধহয় আমরা সবাই অনুভব করি। মানব সভ্যতার আদিকাল থেকেই শিল্পকলা প্রাসঙ্গিক হয়ে উঠেছে। গুহাবাসী মানুষ তাদের অনুভূতিকে অভিব্যক্ত করেছে গুহাগাত্রে আঁকা ছবির মাধ্যমে। বাঘ, বাদামী, যোগীমারা, ভীমভেটকা থেকে অজন্তা প্রভৃতি গুহায় মানুষ কি সুচারুভাবেই না তাদের মনের কথাকে চিত্রিত করে গেছে। শুধু ভারতবর্ষ নয়, চিন, আফ্রিকা, জাপান, মালয়, জাভা, ইউরোপ প্রভৃতি দেশের পর্বত গুহায় আবিষ্কৃত হয়েছে অনিন্দ্যসুন্দর চিত্রমালা। এইসব ছবি জন-যোগাযোগের ক্ষেত্রে উল্লেখযোগ্য ভূমিকা পালন করে আসছে সভ্যতার আদিকাল থেকে।

স্বদেশিকতাবোধ

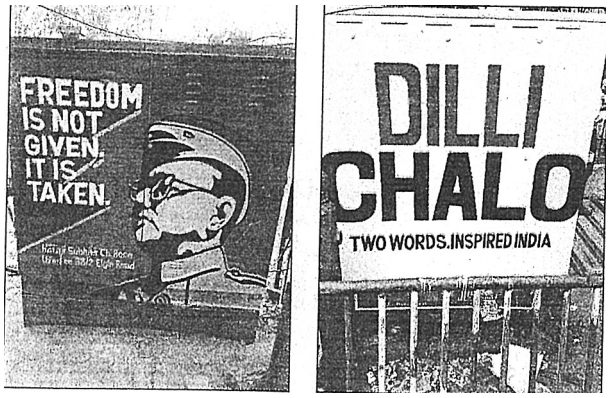
সময়ের বিস্তৃতি অনন্ত। এই অনন্ত প্রবাহে কালে কালে ঘটে চলেছে কত বিচিত্র ছোট বড় ঘটনা। ব্যক্তি, সমাজ, দেশ ও কালের নিরিখে কিছু কিছু ঘটনা তাৎপর্যপূর্ণ হয়ে ওঠে। কখনও কখনও সময়ের আয়নায় তা অভিঘাত সৃষ্টি করে। সৃজনশীল মানুষের মনে এই অভিঘাত থেকে সঞ্চারিত হয় নিবিড় অনুভূতি। আর এই অনুভূতিই রূপে রসে উদ্ভাসিত হয়ে ওঠে নানা ধরণের রূপ রচনায়। কয়েকটি দৃষ্টান্তে তা স্পষ্ট করে বলি।

পরাধীন ভারতবর্ষে ১৯০৫ খ্রিষ্টাব্দে অবনীন্দ্রনাথ ঠাকুর (১৮৭১–১৯৫১) তাঁর বিখ্যাত 'ভারতমাতা' ছবিটি এঁকেছিলেন। গৈরিকবসনা চতুর্ভূজা মা। তাঁর চার হাতে শোভা পাচ্ছে ধানের শীষ, পুস্তক, বস্ত্রখন্ড ও রুদ্রাক্ষের মালা। এগুলো যথাক্রমে অন্ন, জ্ঞান, জীবনযাপন ও তপস্যার প্রতীক। স্বাদেশিক চেতনায় আচ্ছন্ন এই রূপারোপ যে কোন জাতির একটি বিশেষ সময়ের আদর্শস্বরূপ বলা যায়। এই ছবিটি দেখে মুগ্ধ ভগিনী নিবেদিতা (১৮৬৭–১৯১১) বলেছিলেন, ''তাঁর যদি যথেষ্ট অর্থ সংঙ্গতি থাকতো, তাহলে ভারতের নবধারার প্রতীক এই ছবিটি ছাপিয়ে কেদার, বদরিকাশ্রম থেকে কুমারিকা অন্তরীপ পর্যন্ত ভারতের প্রতিটি কৃষকের ঘরেই রাখার জন্য ছবিটি উপহার দিতেন।'' একটি বিশেষ সময়ের পরিপ্রেক্ষিতে আঁকা হলেও এর চিত্র-সংবেদনা দেশ ও কালের গণ্ডিকে অতিক্রম করে, আজও প্রাসঙ্গিক।

এ প্রসঙ্গে নন্দলাল বসুর (১৮৮২–১৯৬৬) আঁকা একটি ছবির কথা মনে পড়ছে। ১৯৪২ খ্রিস্টাব্দে মহাত্মা গান্ধীর নেতৃত্বে 'ভারত ছাড়ো' আন্দোলনের বছরে তিনি দেবী দুর্গার একটি রূপ রচনা করেছিলেন। সেই চিত্রপটে যুদ্ধরত অসুরের কোমরবন্ধনীতে বিট্রিশ-রাজের এমব্লেম এঁকে দিয়েছিলেন। দুর্গা অসুরের সংগ্রামের প্রতীকে এখানে স্বাদেশিক চেতনাকে জাগিয়ে তোলা হয়েছে। ১৯৪২-এ 'ভারত ছাড়ো' আন্দোলনের উত্তাল পরিস্থিতিতে এই ছবি শুধু প্রাসঙ্গিকই ছিল না, জনমানসে দারুণ প্রতিক্রিয়া সৃষ্টি করেছিল।

প্রতিবাদী ছবি

শুধু স্বদেশ চেতনায় নয়, যে কোন দেশে, যে কোন প্রতিবাদের ক্ষেত্রেও শিল্পকলা প্রাসঙ্গিক হয়ে উঠেছে। এ প্রসঙ্গে দু একটি ঘটনার কথা বলি। জালিয়ানওয়ালাবাগে বিনা প্ররোচনায় হিংসাত্মক আক্রমণে নিরপরাধ অসহায় মানুষের শোচনীয় হত্যাকাণ্ড ইতিহাসের এক কলঙ্কময় মর্মান্তিক অধ্যায়। এই বিষয়কে কেন্দ্র করে গগনেন্দ্রনাথ ঠাকুর (১৮৬১–১৯৩৮) একটি কার্টুন এঁকেছিলেন। ক্ষুরধার এই ব্যঙ্গ চিত্রটির নাম 'পিস ডিক্লেয়ারড ইন দ্য পাঞ্জাব'। এই ছবিতে যে ভাবে ব্রিটিশ প্রশাসনকে কটাক্ষপাত করা হয়েছে তা যে কোন এই ধরণের আক্রমণের প্রতীক হিসেবে বিবেচিত হতে পারে। এই ব্যঙ্গচিত্রটি ১৯০৭ খ্রিস্টাব্দে প্রতিষ্ঠিত 'ইণ্ডিয়ান সোসোইটি অফ ওরিয়েন্টাল আর্ট'-এর বার্ষিক প্রদর্শনীতে প্রদর্শিত হয়েছিল। তৎকালীন ব্রিটিশ বড়লাট লর্ড চেমসফোর্ড ছবিটি দেখে সাংঘাতির অস্বস্তিবোধ করেছিলেন।



এলগিন রোডে সি ই এস সি-র ফিডার বক্সে সুভাষ-স্মরণ

প্রসঙ্গক্রমে মনে পড়ে পাবলো পিকাসো (১৮৮১–১৯৭৩) অঙ্কিত জগৎবিখ্যাত, বহু আলোচিত 'গোয়ের্ণিকা'-র' (১৯৩৭) চিত্রকল্প। স্পেনের গৃহযুদ্ধের সময় ফ্রানকোর বোমারু বিমান বাসক প্রদেশের রাজধানী গোয়ের্ণিকা শহরের ওপর বোমাবর্ষণ করে। শহরটি প্রায় ধ্বংসস্তূপে

পরিণত হয়। মৃত্যু হয় অজস্র নিরপরাধ মানুষের। গভীর দুঃখ এবং তীব্র ক্ষোভে পিকাসো এই চিত্রায়ণের মধ্যে দিয়ে তাঁর প্রতিবাদ জানিয়েছিলেন। ছবিটি একটি বিশেষ ঘটনাকে কেন্দ্র করে অঙ্কিত হলেও এর মধ্যে এমন একটি চিরন্তন আবেদন আছে যা এই ধরণের অন্যায়, ঘৃণ্য আক্রমণের প্রতীক হিসেবে চিহ্নিত হয়ে আছে। 'গোয়ের্নিকা' ছবি সম্পর্কে পিকাসোর মন্তব্য—"The Spanish struggle is the fight of reaction against the people, against freedom. My whole life as an artist has been nothing more than a continuous struggle against reaction and the death of art. How could anybody think for a moment that I could be in agreement with reaction and death ? ···In the panel on which I am working, which I shall call 'Guernica' and in all my recent works of art, I clearly express my abhorrence of the military caste which has sunk spain in an ocean of pain and death." আবার শান্তি স্থাপনের বার্তা নিয়ে পিকাসোর তুলি মুখর হয়েছে 'শান্তি পারাবত' নামে ছবিতে। আঁকা হয় ১৯৪৯ খ্রিস্টাব্দে।

এরপর বাস্তববাদী রুশ চিত্রকর ভেরেশ্চগিন-এর একটি ছবির উল্লেখ করতে হয়। সিপাহী বিদ্রোহের সময় ব্রিটিশ গোলন্দাচরা ভারতীয় সেনাদের পিছমোড়া করে বেঁধে কামানের গোলায় উড়িয়ে দিয়েছিল। এই বর্বর, অমানবিক দৃশ্যটি রুশ চিত্রকর ক্যানভাসে ফুটিয়ে তুলেছেন গভীর মর্মবেদনায়। ইনি ভারতবর্ষে এসেছিলেন। এটি সংরক্ষিত আছে ভিক্টোরিয়া মেমোরিয়াল হল-এ। এ ছাড়াও ফ্রানসিসকো দ্য গোইয়ার (১৭৪৬–১৮২৮) অঙ্কিত ছবি 'দ্য থার্ড মে' (১৮০৮) শিল্পরসিকদের অনেকের স্মৃতিপটে ভেসে উঠবে। ১৮০৮ খিস্টাব্দে আঁকা রক্তাক্ত, ভয়াবহ এর চিত্রকল্প। ফরাসী সৈন্যরা মাদ্রিদ দখল করে একদল নিরস্ত্র বিদ্রোহীকে কি নৃশংসভাবে হত্যা করেছে এ তারই রূপ বর্ণনা। প্রসঙ্গক্রমে দেবীপ্রসাদ রায়চৌধুরীর (১৮৯৯–১৯৭৫) তৈরি 'মারটারস মেমোরিয়াল' নামে সপ্তশহীদের দ্যোতনাময় ভাস্কর্যটির কথা মনে পড়ে। স্বাধীনতা আন্দোলনে মুক্তিকামী সাতজন অকুতোভয় মানুষ জাতীয় পতাকা হাতে এগিয়ে চলেছে গুলিবিদ্ধ হয়েও। যে কোন দেশের স্বাধীনতা আন্দোলনের ক্ষেত্রে এই বলিষ্ট গ্রুপ কম্পোজিশনটি প্রেরণার বিষয় হয়ে উঠতে পারে। ১৯৫৬ খ্রিস্টাব্দে তৈরি এই ভাস্কর্যটি স্থাপিত আছে পাটনায়, সেক্রেটারিয়েটের সামনে।

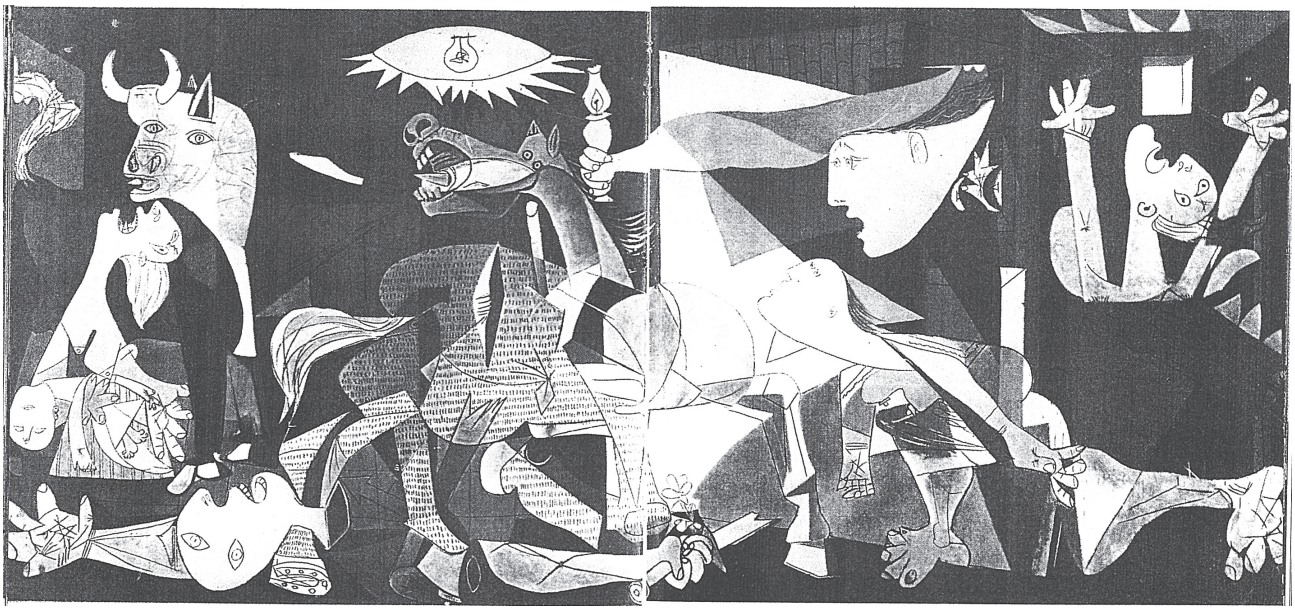
দুর্ভিক্ষের ছবি

এবার ফিরে তাকান যাক বিংশ শতাব্দীর চল্লিশ দশকে। ১৯৪৩-এ মানুষের তৈরি কৃত্রিম দুর্ভিক্ষে প্রাণ হারায় হাজার হাজার মানুষ। এই ভয়াবহ দুর্ভিক্ষ '৫০-এর মন্বতর' নামে চিহ্নিত। সেই সময়ে দুর্ভিক্ষ-কবলিত অসহায় মানুষের কথা প্রতিফলিত হয়েছে বাংলা সাহিত্য, সংঙ্গীত ও নাটকে। শিল্পীদের আঁকা দুর্ভিক্ষের চিত্রও তখন প্রাসঙ্গিক হয়ে উঠেছিল। জয়নূল আবেদনি (১৯১৪–১৯৭৬), চিত্তপ্রসাদ (১৯১৫–১৯৭৮), সোমনাথ হোর (১৯২১–২০০৬), গোপাল ঘোষ (১৯১৩–১৯৮০), দেবব্রত মুখোপাধ্যায় (১৯১৮–১৯৯১) প্রমুখের তুলিতে বাঙময় হয়ে ওঠে কঙ্কালসার নিরন্ন মানুষের করুণ ছবি। দেবীপ্রসাদ রায়চৌধুরীর একটি ছবিতে দেখা যাচ্ছে মৃত মা পথের ধারে পড়ে আছে। তার অবোধ শিশু সন্তানটি মাতৃদুগ্ধ পান করবার বৃথা চেষ্টা করছে। গোবর্দ্ধন আশের (১৯০৭–১৯৯৬) চিত্রপটে ফুটে উঠেছে পত্র পুষ্পহীন বৃক্ষতলায় মৃত মহিলার শীর্ণ দেহ। বৃক্ষশাখায় লুব্ধ দৃষ্টিতে বসে আছে চিল। অতুল বসু (১৮৯৮–১৯৭৭) তেল রঙের একটা বড় মাপের ক্যানভাসে এঁকেছেন অশ্রুসজল মর্মান্তিক একটি দৃশ্য। ছবিটির নাম `পাছে ভুলে যাই'। জয়নূল আবেদিন (১৯১৪–১৯৭৬) মোটা তুলির ক্ষিপ্র গতিশীল কালো রেখায় আঁকেন দুর্ভিক্ষ পীড়িত আর্ত নরনারীর দুঃখ দুর্দশার ছবি।

পঞ্চাশের মন্বন্তরের পঞ্চাশ বর্ষ পূর্তি উপলক্ষ্যে এই প্রদর্শনীটি অনুষ্ঠিত হয়েছিল ভারতীয় যাদু ঘরের আশুতোষ স্মৃতি শতবার্ষিকী হলে ৩ থেকে ১০ অক্টোবর ১৯৯৩।

১৯৪৩-এ ক্ষুধার্ত বাংলা: চিত্ত প্রসাদ

জয়নূল আবেদিনের সমাদর্শী সমসাময়িক আর এক শিল্পী হলেন চিত্ত প্রসাদ ভট্টাচার্য (১৯১৫–১৯৭৮)। ইনি ১৯৪৩ খ্রিস্টাব্দে দুর্ভিক্ষ ও বন্যাপীড়িত মেদিনীপুর ঘুরে ঘুরে রিপোর্ট লেখেন এবং ছবি আঁকেন। ডায়েরির আকারে ইংরেজিতে লেখাগুলো পরে 'হাংরি বেঙ্গল' এই নামে গ্রন্থাকারে প্রকাশিত হয়। প্রকাশের অনতিকাল পরে ব্রিটিশ সরকার সমস্ত বই বাজেয়াপ্ত করে পুড়িয়ে দেয়। পরবর্তীকালে বইটি বাংলা ভাষায় অনুদিত হয়ে 'ক্ষুধার্ত বাংলা'—এই নামে প্রকাশিত হয়। এই রোজনামচায় এক জায়গায় চিত্ত প্রসাদ লিখেছেন, "কাঁথি থেকে বড়জোর আধ মাইল দূরের একটি গ্রাম। প্রথমে সেখানেই গেলাম। এরপর আমাদের কী ধরণের দৃশ্য যে দেখতে হবে এইখানেই তার স্পষ্ট ইঙ্গিত পেলাম। পুকুরপাড়ে বাঁশঝোপের তলায় পড়ে আছে মানুষের একটা খুলি, আশেপাশে ছড়িয়ে ছিল কিছু হাড়গোড়। শ্রীপতি সবে ঘুর্ণিঝড়ের বর্ণনা দিতে আরম্ভ করেছ। সেজন্যে



গোয়ের্নিকা (১৯৩৭), ক্যানভাসে টেম্পারায় আঁকা: পাবলো পিকাসো

আমি ভেবেছিলাম ঘুর্ণিঝড়ে নিহত মানুষের দেহাবশেষ ওই হাড়গোড়। শ্রীপতিই শুধরে দিল, 'না না ঝড়ে নয়, হয়তো এ ব্যচারা ম্যালেরিয়া কিংবা অনাহারে মারা যাওয়ার হতভাগ্যদের একজন। লাশটা বোধহয় কোথাও পড়েছিল। কেউ সৎকার করেনি। কুকুর আর শকুনে খেয়ে হাড়গোড় ছড়িয়ে রেখেছে।' পুকুরের ওপারেই দেখলাম খাঁ-খাঁ করছে বেআব্রু ও জনমানবশূন্য একটি গ্রাম।"

চিত্ত প্রসাদকে সাধারণ মানুষ দুর্ভিক্ষের চিত্রকর হিসেবেই জানেন। কিন্তু এর বাইরেও এই সমাজ ও মানবদরদী শিল্পী মুম্বাইয়ে নৌবিদ্রোহ, শ্রমিক সংহতি, তেভাগা আন্দোলন, খরা-কবলিত কোলাপুর প্রভৃতি বিষয় সাদা কালোতে লিনোকাটে ছেপে বিলিয়েছেন। সেই নিদারুণ মানবিক সংকটের উপরিল্লিখিত শিল্পীদের ছবি অত্যন্ত প্রাসঙ্গিক হয়ে সমাজ জীবনে গভীর ছায়াপাতই করেনি, একটি বিশেষ সময়ের দলিল হয়ে আছে। প্রসঙ্গত মনে পড়ে কয়েকজন শিল্পীর আঁকা দুর্ভিক্ষের ছবি নিয়ে কোলকাতায় 'দায়' নামে একটি প্রদর্শনী হয়েছিল, প্রয়াত সাহিত্যিক নিখিল সরকার, চিত্রকর গনেশ হালুই এবং সহযোগী আরও কয়েকজন মানুষের উদ্যোগে।

চিত্রকলায় সমাজবাস্তবতা

১৯৪৩ খ্রিস্টাব্দে প্রতিষ্ঠিত 'ক্যালকাটা গ্রুপ'-এর সভ্যদের রূপায়নেও সমকালীন সময়ের প্রাসঙ্গিকতা প্রাধান্য পায়। এঁরা 'বেঙ্গল স্কুল'র শিল্পধারাকে অতিক্রম করে নতুন শিল্পচিন্তায় নিবিষ্ট হয়েছিলেন আঙ্গিক এবং রূপকল্পনা উভয় দিক থেকেই। ১৯৪৩-এর দুর্ভিক্ষ ছাড়াও দ্বিতীয় বিশ্বমহাযুদ্ধ, ১৯৪২-এ 'ভাতরছাড়ো আন্দোলন' মৃত্যু, ধ্বংস, নিরাপত্তাহীনতা প্রভৃতি নানা কারণে দেশের রাজনীতি, সমাজনীতি, শিল্প সংস্কৃতিতে পরিবর্তন এসেছিল। পুরনো মূল্যবোধগুলো তাসের ঘরের মত ভেঙে পড়েছিল। এই পরিস্থিতিতে 'ক্যালকাটা গ্রুপ'-এর সভ্যদের কাছে মানুষ এবং সমাজ বাস্তবতাই তাৎপর্যপূর্ণ হয়ে উঠে। 'সবার ওপরে মানুষ সত্য'-এই ভাবনাকেই প্রধানত উপজীব্য করে নির্মিত হয় এঁদের ছবির শরীর। বলাই বাহুল্য সেই সময়ের দৃষ্টিকোণ থেকে এঁদের শিল্পসংবেদনা ছিল খুবই প্রাসঙ্গিক এবং সময়োপযোগী। এরপর ১৯৬০ দশকের শিল্পীদের রূপ বিধৃতিতে সমকালীন সময়, মানবতাবোধ বহুমাত্রিকতায় আলোড়িত হয়েছে। স্বাধীনতা আন্দোলন, দেশভাগ, উদ্বাস্তু আগমন, কালোবাজারি, সাম্প্রদায়িক হাঙ্গামা প্রভৃতি ঘটনার ঘাত প্রতিঘাত প্রতিবিম্বিত হয়েছে ১৯৬০ দশকের শিল্পীদের সচেতন রূপলোকে।

সন্ত্রাশ চলেছে বিশ্বব্যাপী। কাশ্মীর থেকে কন্যাকুমারী কোথায় নয় ! সংবাদপত্র খুললে চোখে পড়ে আক্রমণ, ধ্বংস আর মৃত্যুর খবর। আহত, মৃত, রক্তাক্ত মানুষের ছবি। এর প্রতিবাদে শিল্পীদের তুলি সোচ্চার হয়েছে বিচ্ছিন্নভাবে। কিন্তু এর সম্মিলিত অভিনব প্রয়াস দেখেছে কোলকাতার মানুষ। ২০০৯ খ্রিস্টাব্দে কোলকাতার নটি আর্ট গ্যালারী একত্রিত হয়ে Art Against Terrorism এই শিরোনামে প্রদর্শনীর আয়োজন করেছিল। সন্ত্রাশের বিরুদ্ধে ছবি এঁকেছিলেন ও মূর্তি গড়েছিলেন প্রায় শতখানেক শিল্পী। শিল্পসম্ভার প্রদর্শিত হয়েছিল ওই নটি গ্যালারীতে। সমকালীন সময়ে এই শিল্পকলা নিঃসন্দেহে প্রাসঙ্গিক। এই উপলক্ষে একটি সুমুদ্রিত বহু রঙিন ছবিসহ ক্যাটালগ প্রকাশিত হয়েছিল।

শহর সৌন্দর্যায়ন

গৃহকোণ ছাড়াও গ্রাম, জনপদ, শহরের সৌন্দর্যায়নের ক্ষেত্রে শিল্পকলা প্রাসঙ্গিক তো বটেই। ভারতবর্ষে প্রাচীর চিত্রের প্রচলন সুপ্রাচীন। বাঘ, বাদামী, যোগীমারা, ভীমভেটকা, অজন্তা প্রভৃতি গুহাচিত্রে এক একটি বিশেষ সময়ের কত বিচিত্র ঘটনাই না প্রতিভাসিত হয়ে আছে। সাম্প্রতিক অতীতে শান্তিনিকেতনে নন্দলাল বসু, (১৮৮৩–১৯৬৬), বিনোদবিহারী মুখার্জী (১৯০৪–১৯৮০), কে জি সুব্রক্ষণ্যম-এর (১৯২৪–২০১৬) মত শিল্পীরা সময়ের উপযোগী করে স্থাপত্যের গায়ে চিত্রাঙ্কনের প্রবর্তন করেছেন। এসব চিত্রাবলীর মধ্যে দিয়ে ফুটিয়ে তোলা হয়েছে শান্তিনিকেতনের ঐতিহ্য ও সংস্কৃতিকে। উন্মক্ত পরিবেশে বা জনপদে এইরকম ছবি, যাকে আজকাল 'পাবলিক আর্ট' বা 'ওয়াল আর্ট' বলা হচ্ছে

তার রেওয়াজ ছিল খুবই সীমিত। চিত্রশিল্পী প্রকাশ কর্মকার (১৯৩৩–২০১৪) এক সময়ে সদর স্ট্রিটের রেলিং-এ নিজের আঁকা ছবি ঝুলিয়ে প্রদর্শনী করেছিলেন (১৯৫৯)। সেই আয়োজন অনেকেরই নজর কেড়েছিল। শিল্পী অসিত পাল 'চলমান শিল্প' নিয়ে কোলকাতায় এক সময়ে খুব মাতামাতি করেছিলেন। কোলকাতার বাড়ি ঘর থেকে গরুর গায়ে পর্যন্ত ছবি আঁকা হয়েছিল। অন্যতম উদ্দেশ্য ছিল শিল্পকলাকে গ্যালারীর চার দেওয়ালের আভিজাত্য থেকে বের করে এনে অপামর মানুষের সঙ্গে তার পরিচয় করিয়ে দেওয়া। মানুষকে শিল্পসচেতন করা এবং এই শহরের সৌন্দর্য বৃদ্ধির উদ্দেশ্যে এক সময়ে চিত্রশিল্পী শানু লাহিড়ী (১৯২৮–২০১৩) দলবল নিয়ে কোলকাতার কয়েকটি অঞ্চলের স্থাপত্যের গায়ে ছবি এঁকেছিলেন। এই সব প্রয়াসের অন্যতম উদ্দেশ্য ছিল শহরের সৌন্দর্য বৃদ্ধির সঙ্গে সঙ্গে মানুষকে শিল্পসচেতন করে তোলা।

পাবলিক আর্ট

মিউজিয়াম বা গ্যালারীর বাইরে উন্মুক্ত স্থানে, অর্থাৎ স্থাপত্যের গায়ে, পার্কে, জনপদে বা অনুরূপ কোন জায়গায় চিত্রাঙ্কন, ভাস্কর্য, রিলিফ ওয়ার্ক কিংবা বৈচিত্র্য সৃষ্টিকর বিষয়-বস্তু নির্মাণকে এক কথায় বলা হয়ে 'পাবলিক আর্ট'। এ সম্পর্কে আমেরিকা থেকে প্রকাশিত 'দ্য আমেরিকান আর্ট বুক' এ(প্রকাশকালের উল্লেখ নেই) বলা হয়েছে—''An extreamly loose term describing any art work made for a public space outside the gallery or museum. Public art florished in the 1960s, when governments started to allocate funding for community projects, and artists began to make large-scale outdoor works. Controversially such works are not always commissioned in cousultation with the local community. Many artists use communal spaces in order to reach a non-art audience, and to make political statements. In addition to public squares and parks artists have appropriated billboards, bus shelters, derelict houses and underground stations as sites for their work.'' এ প্রসঙ্গে ডেভিড হামনস-এর (১৯৪৩) ১৯৯০ তে করা 'ট্রয়েলট্রীস' নামে ইনসটলেশনটির উল্লেখ করা যেতে পারে। বেলজিয়াম একটি জঙ্গলের কয়েকটি বৃক্ষে শিল্পী পোর্সেলিনের তৈরি মূত্রাধার স্থাপন করে বনাঞ্চলের যত্র তত্র মূত্র ত্যাগের অশালীন প্রবণতাকে কটাক্ষ করেছেন। মূত্রাধারের কথা উঠলে মার্শাল দুশ্যম্প-এর (১৮৮৭–১৯৬৮)১৯১৭ খ্রিস্টাব্দে করা বিখ্যাত শিল্পকাজ 'ফাউটেন'-এর কথা হয়তো অনেকেরই স্মৃতিপটে ভেসে উঠবে। প্রসঙ্গতঃ বলা যায় মার্শালের এই শিল্পবস্তুটিই ডেভিডের প্রেরণার উৎস। মানুষের কুঅভ্যাসকে বদলানোর ক্ষেত্রে এই পাবলিক আর্টটি কি প্রাসঙ্গিকই না হয়ে উঠেছে।

পাবলিক আর্ট-এর ব্যাপক প্রচলন দেখেছি প্যারিসের রাস্তাঘাটে। বাড়ি ঘর ছাড়াও ফুটপাতে বসানো ইলেকট্রিক বক্স, গ্যারেজের বা দোকানের দরজা প্রভৃতি সুশোভিত রঙ বে রঙের বিচিত্র চিত্রকলায়। আমেরিকার কয়েকটি শহরে চোখে পড়েছে প্রকাশ্যে আঁকা অনুরূপ ছবি, যা এই জায়গাটিকে নন্দন সৌন্দর্যে অনন্য করে তুলেছে। সম্প্রতি সংবাদপত্রে দেখলাম রবীন্দ্র সরোবরের উল্টোদিকে যেখানে শিবমন্দির বা মুদিআলির দুর্গাপূজো হয় সেই অঞ্চলে মিঃ এম পাথেরিয়া নামে এক শিল্প প্রেমিকের উদ্যোগে ফুটপাতে বসানো ফিডার বক্সে কয়েকটি ছবি আঁকা হয়েছে। পরিকল্পনামাফিক আরও হবে বলে জানানো হয়েছে। ওই অঞ্চলেই নাকি কোন সময়ে বসবাস করতেন সত্যজিৎ রায়, দেবকীকুমার বসু, হেমন্ত মুখোপাধ্যায়ের মতো কয়েকজন যশস্বী গুণী ব্যক্তিত্ব। দুই চলচিত্র পরিচালকের করা সিনেমা পোস্টারের ছবি যেমন আঁকা হয়েছে, তেমনি আবার প্রাচীরপত্রে হেমন্ত মুখোপাধ্যায়ের গাওয়া গানের কলিও ব্যবহার করা হয়েছে। ফিডার বক্সে অঙ্কিত এই ছবিগুলো পোস্টারের হুবহু অনুকরণ নয়। এ প্রসঙ্গে ২৩ নভেম্বর ২০১৭তে 'টাইমস অফ ইণ্ডিয়া'-য় প্রকাশিত সংবাদে লেখা হয়েছে, ''It was not just about replicating movie posters but also giving the posters a new and modern look.''

ফিডার বক্সে ছবি আকার প্রবণতা ক্রমশ বাড়ছে। এটা শুভ লক্ষণ। এলগিন রোডে সুভাষচন্দ্র বসুর বাড়ির সামনে বসানো ফিডার বক্সগুলোতে সুভাষচন্দ্রের ছবি এবং স্লোগান দিয়ে ছবি আঁকানো হয়েছে পৌর কর্তৃপক্ষের উদ্যোগে। কোথাও নেতাজীর ছবিসহ স্লোগান 'দিল্লি চলো', কোথাও আবার আজাদ হিন্দ ফৌজের পোশাকে সুভাষচন্দ্রের ছবি। এলগিন রোডের সন্নিকটে বিশপ লেফ্রয় রোডে থাকতেন সত্যজিৎ রায়। ওই বাড়ির আসে পাশে ফিডার বক্সগুলোতেও আঁকা হবে সত্যজিৎ রায়ের আঁকা এবং তাঁর করা সিনেমা পোস্টারের ছবি। ভাবা হচ্ছে জাস্টিস চন্দ্রমাধব রোডে অবস্থিত ফিডার বক্সগুলোতে স্বামী বিবেকানন্দকে নিয়ে আঁকা ছবির কথা। এইভাবেই শহরে সাজানো চলছে। এই প্রয়াসেও প্রাসঙ্গিক হয়ে উঠেছে শিল্পকলা।

শুধু ফিডার বক্স নয়, কোলকাতা শহরের বাড়ির গায়ে, প্রাচীর গাত্রে, সমবায় আবাসনগুলোর বাউনডারি-দেওয়ালে প্রভৃতি নানা জায়গায় ওয়াল আর্ট বা পাবলিক আর্ট, যাই বলা হোক না কেন তার একটা প্রসারণ লক্ষ্য করা যাচ্ছে। কতো বিচিত্র আঙ্গিক ও বিষয় নিয়ে এইসব ছবি। রঙ প্রস্তুতকারক `বার্জার কোম্পানী' এ ব্যাপারে অগ্রণী হয়ে স্ট্রিট আর্ট নাম দিয়ে কোলকাতা শহরের কয়েকটি গুরুত্বপূর্ণ রাস্তার বাড়ির দেওয়ালে ছবি আঁকার কাজ শুরু করেছে। ইতিমধ্যে ধর্মতলা, তোপসিয়া, নিক্কোপার্ক, পার্কসার্কাস, চাঁদনীচক, রবীন্দ্রসদন মেট্রো, বালিগঞ্জ ফাঁড়ী প্রভৃতি অঞ্চলে এ কাজ সম্পূর্ণ হয়েছে। পরিকল্পনা অনুযায়ী এ কাজ আরও সম্প্রসারিত হবে বলে কর্তৃপক্ষ জানিয়েছেন। একাজের দায়িত্বে আছেন শিল্পী বরুণ সাহা এবং তাঁর সহযোগী কয়েকজন তরুণ প্রতিভাবান চিত্রকর। ব্যস্ত জনপদে এই রং বে রঙের ছবিগুলো চোখকে শুধু তৃপ্তিই দেয় না, নগর সৌন্দর্যকে বৃদ্ধি করে। এই শহরের বিভিন্ন জায়গায় অন্যান্য উদ্যোগে কিছু ছবি আঁকা হয়েছে এবং হচ্ছে। দুঃখের বিষয় সব ছবি দৃষ্টিনন্দন নয়। বিশেষ করে যামিনী রায়ের দুর্বল কপি দেখে মন খারাপ হয়ে যায়। এত কপি করবার দরকার কি ? শিল্পীরা কি সৃজনশীলতা হারিয়ে ফেলেছ ? পাবলিক আর্ট নিয়ে এমন নানা প্রসঙ্গ উঠে আসছে। এদিকটায় নজর দিতে হবে। সচেতন হতে হবে। তা না হলে সৌন্দর্যায়নের নামে দৃশ্য দূষণ বাড়বে। শিল্পকলা প্রাসঙ্গিকতা হরিয়ে ফেলবে।

সম্প্রতি সংবাদপত্রে (১০ জানুয়ারী ২০১৯, আনন্দবাজার) পড়লাম পাটনা পুরসভার উদ্যোগে প্রায় পাঁচশো চিত্রশিল্পীর একটি বিশাল দল শহরের স্বচ্ছতা এবং রাজ্যের সাংস্কৃতিক ঐতিহ্য তুলে ধরবার উদ্দেশ্যে দেওয়ালে দেওয়ালে মধুবনী বা মৈথিলি চিত্রকলা আঁকা শুরু করেছে।

শুধু শহরে সৌন্দর্যায়ন নয়, নির্যাতিতা নারীদের প্রতিবাদের ভাষা হয়ে উঠেছে চিত্রকলা। নানাভাবে নিপীড়িত, নির্যাতিত মহিলারা শিল্পী ছত্রপতি দত্তর তত্ত্বাবধানে তাঁদের অবদমিত, অপূর্ণ স্বপ্ন আঁকলেন দক্ষিণ কোলকাতার দেওদার স্ট্রিটের কয়েকটি দেওয়ালে। এও এক ধরণের প্রতিবাদ রঙে রেখায়। উদ্যোক্তাদের সঙ্গে অনেকেরই আশা-এভাবেই বহু নির্যাতিতাকে প্রাণশক্তি জোগাবে এই দেওয়াল চিত্র। আর ভ্রমনার্থীদের কাছে তুলে ধরবে কোলকাতার অন্য মুখ। (আনন্দবাজার--১৬. ১২.

২০১৮)

সমাজ বাস্তবতা, স্বদেশচেতনা, রাষ্ট্রবিপ্লব, প্রতিবাদ, সন্ত্রাশ, ধর্মপ্রচার, পণ্য বিক্রয়, দুর্ভিক্ষ, সৌন্দার্যায়ন প্রভৃতি নানা ক্ষেত্রে, নানা ঘটনার ঘাত প্রতিঘাতে শিল্পকলা এক গুরুত্বপূর্ণ ভূমিকা পালন করে চলেছে সভ্যতার উষালগ্ন থেকে । কালে কালে কেবলমাত্র শিল্পের ভাব, ভাষা, ভঙ্গি বদলেছে, কিন্তু তার তাৎপর্য বিন্দুমাত্র কমেনি। শিল্পকলা নিছক শিল্পকলা নয়। এরই মধ্যে বিধৃত হয়ে আছে কাল থেকে কালান্তরে প্রসারিত মানুষ ও সমাজের সুখ দুঃখ, আনন্দ বেদনা, যুদ্ধ, সন্ত্রাশ প্রভৃতি নানা ঘটনার অবিরাম ঘাত প্রতিঘাত। এই দৃষ্টিকোণ থেকে এক একটি শিল্পকলা হল ইতিহাসের এক একটি পাতা। কালের দর্পন।

তথ্যসূত্র

১। প্রদোষ দাশগুপ্ত, *স্মৃতিকথা শিল্পকথা* । প্রতিক্ষণ পাবলিকেশনস, অক্টোবর ১৯৮৬।

২। অশোক ভট্টাচার্য, *কালচেতনার শিল্পী* । সারস্তত লাইব্রেরী, জানুয়ারি ২০০৩।

৩। অতুল বসু, *বাংলায় চিত্রকলা ও রাজনীতির একশ বছর* । আনন্দ পাবলিশার্স, জানুয়ারি ১৯৯৩।

৪। বরেন্দ্র নিয়োগী, *অজন্তা চিত্রদর্শন,* প্রকাশক, ড. ইন্দ্রানী বসাক ও ড. প্রশান্ত বসাক, ১৯৯৯।

৫। প্রশান্ত দাঁ, *নানা রঙে দেবীপ্রসাদ* । এম সি সরকার অ্যান্ড সন্স, ১৩৯১ বঙ্গাব্দ।

৬। Picasso, *The Live and Work of The Artist.* Thames and Hudson, 1967.

৭। Catalogue, *Art Against Terrorism*, Published on the occasion of exhibition from 23rd March to 4th April, 2009.

৮। Nandalal Bose, *A Collection of Essays,* Centenary Volume, New Delhi: Lalit Kala Academy, 1983.

৯। Prasanta Daw, *Nature Redefined-Art and life of Gopal Ghose.* Rajya Charukala Parshad, Dept of Information and Cultural Affairs. Govt of west Bengal, 2011.

১০। সুচন্দ্রা ঘটক, *দেওয়াল বলল, তবুও তাঁরা স্বপ্ন দেখেন* । আনন্দবাজার পত্রিকা, ১৬ ডিসেম্বর, ২০১৮।

১১। দিবাকর রায়, *স্বচ্ছ পটনা, সাজছে মধুবনীতে,* আনন্দবাজার পত্রিকা, ১০ জানুয়ারি, ২০১৯।

প্রশান্ত দাঁ, শিল্প ঐতিহাসিক ও শিল্প সমালোচক।
মোবাইল: ৯০০৭৭০২৭৩৩

রজনীকান্তের খয়ালাঙ্গ গান

চন্দ্রানী দাস

বাংলা গানের জগতে গীতিকবি রজনীকান্ত সেন এক দুর্লভ প্রতিভা। অনন্য প্রতিভাসম্পন্ন কান্তকবি রজনীকান্তের রচিত গানগুলি বাংলা গানের জগতের এক অমূল্য রত্নভাণ্ডার। তাঁর রচিত বিভিন্ন পর্যায়ের তথা স্বদেশী, ভক্তিমূলক এবং হাসির গানগুলির অধিকাংশ গানে রাগ-রাগিণীর প্রয়োগ দেখা যায়। রাগাশ্রিত গানগুলির মধ্যে কিছুসংখ্যক খয়াল প্রভাবিত গান রয়েছে। সেসব গানগুলির সুর রচনায় এক স্বতন্ত্র বৈশিষ্ট্যে খয়াল গানের প্রভাব রয়েছে যা বিশেষভাবে লক্ষণীয় এবং ভবিষ্যতের গীতিকবিদের অনুকরণযোগ্য। এই প্রবন্ধে রজনীকান্তের খয়াল প্রভাবিত গানগুলি সম্বন্ধে আলোচনা করা হবে।

বাংলা খয়ালাঙ্গ গানের বিকাশ

খয়ালাঙ্গের বাংলা গান রাগ-রাগিণীভিত্তিক । বাংলা গানে রাগসংগীত চর্চার ইতিহাসে দেখা যায়, খ্রিঃ ৫ম শতাব্দী থেকে ১৮শ শতাব্দী পর্যন্ত বাংলায় প্রচলিত কীর্তন, আখড়াই, নাটগীত ইত্যাদি বিভিন্ন প্রকার বাংলা গানে রাগসংগীত ব্যবহৃত হয়ে এসেছে । তবে সেসময়ে বাংলা গানে ব্যবহৃত রাগগুলি ছিল বাংলার একান্ত প্রচলিত রাগ । পরবর্তী সময় ১৮শ শতাব্দী থেকে ব্রহ্মসংগীত, রাগপ্রধান, রবীন্দ্রসংগীত, অতুলপ্রসাদী, দ্বিজেন্দ্রগীতি, নজরুলগীতি, রজনীকান্তের গান ইত্যাদি বিভিন্ন শ্রেণীর বাংলা গানে হিন্দুস্থানী রাগগুলি ব্যবহৃত হয়েছে। এই রাগগুলি ব্যবহারের মধ্য দিয়ে খয়ালাঙ্গ, ধ্রুপদাঙ্গ, টপ্পাঙ্গ, ঠুমরী অঙ্গ-এর প্রয়োগ ঘটেছে বাংলা গানগুলিতে। খয়াল প্রভাবিত বাংলা গানগুলির রচনায় কখনও খয়ালাঙ্গ ব্যবহৃত হয়েছে, আবার কখনও হিন্দী খয়াল গানের সুরের হুবহু অনুকরণ করা হয়েছে, আবার কখনও খয়াল গানের সুর প্রয়োগের ভঙ্গী অবলম্বন করা হয়েছে ইত্যাদি। তাই কোন বাংলা গানে খয়ালের প্রভাবকে বিশ্লেষণ করতে খয়াল গানের কতকগুলি বৈশিষ্ট্য বা রীতি অবলম্বন করতে হয়। বৈশিষ্ট্যগুলি হল—ভাষা, তুক বা ধাতু, রাগ, তাল, অলংকার, গানের লয়, গানের আঞ্চলিক গাইবার ভঙ্গি বা বাণ্ ইত্যাদি।

রজনীকান্তের গানের বৈশিষ্ট্য

ঊনবিংশ-বিংশ শতাব্দীর বাংলার প্রখ্যাত পঞ্চগীতিকারদের মধ্যে রজনীকান্ত সেন ছিলেন এক বিরল সংগীতপ্রতিভার অধিকারী । তাঁর রচিত গানগুলির স্বতন্ত্র বৈশিষ্ট্য হল সহজ-সরল বানী ও সুরের সুসমন্বয়ে চিরন্তন আবেদনের মধ্য দিয়ে স্বতঃস্ফুর্ত প্রকাশ। তাঁর রচিত গানগুলির সুরসংযোজনা বিশেষ আঙ্গিকসম্পন্ন না হলেও সংগীতের ভাবসৌন্দর্যের আকর্ষনে তাঁর গানগুলি সর্বদাই শ্রোতাদের মুগ্ধ করত । তিনি ছিলেন একজন প্রকৃত সাধক কবি । তাই সংগীত ছিল তাঁর কাছে সাধনার এক অকৃত্রিম মার্গ । ফলে সংগীত রচনা এবং পরিবেশনের মধ্য দিয়ে তিনি হৃদয়ের গভীরতম প্রদেশ থেকে সাধনার উৎসধারার মধ্য দিয়ে সংগীতের সৌন্দর্যরসে সকলকে বিগলিত করতে সক্ষম হয়েছেন। তাঁর সংগীত প্রতিভার পরিস্ফুরণে তাঁর পরিবারের সাংগীতিক পরিবেশ এবং তাঁর জন্মস্থান 'ভাঙাবাড়ি' নামক গ্রামের সামাজিক পরিবেশের বিশেষ অবদান রয়েছে। তাঁর পিতা গুরুপ্রসাদ সেন ছিলেন একজন সুদক্ষ গায়ক, সংগীতজ্ঞ এবং সুকবি। তিনি বৈষ্ণব ধর্মের প্রতি আকৃষ্ট ছিলেন এবং নিয়মিত বৈষ্ণব সাহিত্য চর্চা করতেন। তিনি বৈষ্ণব কবিদের অনুসরণে ব্রজবুলি ভাষায় অসংখ্য বৈষ্ণব পদাবলী এবং শিবদূর্গা পদাবলী রচনা করে *পদচিন্তামনিমালা* নামক একটি গ্রন্থে লিপিবদ্ধ করে গেছেন । এই কাব্যগ্রন্থের ধর্মীয় তত্ত্ববিষয়ক এবং দেহতত্ত্বমূলক কবিতাগুলিতে সুরসংযোজনা করে তিনি গান গাইতেন । রজনীকান্তের জ্যাঠামহাশয় গোবিন্দনাথ সেনও ছিলেন শাক্তধর্মে বিশ্বাসী। তাছাড়া রজনীকান্তের পিতা এবং জ্যাঠামহাশয় ইংরেজী, ফরাসী এবং সংস্কৃত ভাষায় দক্ষ ছিলেন। বাল্যকাল থেকেই গীতিকবি রজনীকান্ত এক আদর্শবাদের পরিমণ্ডলে বড় হয়েছেন। তাঁর পিতা, পিতামহ, প্রপিতামহ, মাতা, জ্যেষ্ঠ্য ভাই বোন অর্থাৎ তাঁর পরিবারের সবাই এক আদর্শবাদের অনুসারী হয়ে সংস্কৃতিচর্চার মধ্য দিয়ে জীবন অতিবাহিত করতেন । শাক্তধর্মে প্রভাবিত সেন পরিবারে দুর্গাপূজার সময় ছাগবলির ব্যবস্থার সঙ্গে যাত্রা, কথকতা, কীর্তন এবং অন্যান্য আমোদের ব্যবস্থা থাকত। ফলে গ্রামের বিভিন্ন প্রান্ত থেকে আগত মানুষজনদের সঙ্গে বালক রজনীকান্তও আনন্দে মেতে উঠতেন। তিনি তাঁর সহজাত সুমধুর কণ্ঠে নবদ্বীপের কথ্যভাষায় আবৃত্তি এবং গান করে সবাইকে মুগ্ধ করে দিতেন।

রজনীকান্তের বাল্য-কৈশোরের সাংগীতিক ভাবনা

রজনীকান্ত সেনের জন্মস্থান 'ভাঙাবাড়ি' গ্রামটি ছিল পাবনা জেলার সংস্কৃতিচর্চার এক পীঠস্থান। সে গ্রামে দুর্গাপূজা, মহরম, চড়ক ইত্যাদি ধর্মীয় অনুষ্ঠানগুলিতে যাত্রা, কথকতা, কীর্তন ইত্যাদির আয়োজন ছিল। গানপাগল রজনীকান্ত প্রখর স্মৃতিশক্তির মধ্য দিয়ে গানগুলি শুনে আয়ত্ত করতেন এবং নিজে গানগুলি পরিবেশন করে সবাইকে বিমোহিত করতেন। ছোটবেলা থেকেই রজনীকান্ত গান গাইতে এবং গান শুনতে ভালবাসতেন। তিনি পিতার রচিত ভক্তিরসাশ্রিত গানগুলি অত্যন্ত আগ্রহের সঙ্গে ছোটবেলা থেকে 'ফ্লুট' দ্বারা গাইতেন। তাছাড়া তাঁর গ্রামের বাল্যবন্ধু তারকেশ্বর চক্রবর্তীর সাহচর্যে অবসর সময়ে বাংলা ও সংস্কৃত ভাষার কবিতা চর্চা করতেন। আরও জানা যায়, তারকেশ্বরের কণ্ঠে শোনা কবিগান, পাঁচালি ইত্যাদি গানগুলি শিখে আবাল-বৃদ্ধ-বণিতা সকল শ্রোতাদের মুগ্ধ

করে রাখতেন। বলা যায়, সাংস্কৃতিক পরিবেশের প্রভাবেই রজনীকান্তের মনন সংগীত এবং কাব্য রসে সংগঠিত হয়েছে। তাই স্বল্পায়ু মেয়াদে তিনি অসংখ্য গান রচনা করে গেছেন।

রজনীকান্তের গানের পর্যায়ক্রম

রজনীকান্তের গানগুলিকে মোটামুটি তিনটি ভাগে ভাগ করা যায়—স্বদেশী, ভক্তিমূলক এবং হাস্যরসাত্মক। তাঁর ভক্তিমূলক গানগুলি বাংলা সংগীত ভাণ্ডারের অমূল্য সম্পদ। ভক্তিরসাশ্রিত অধিকাংশ গানে রাগ-রাগিণীর প্রয়োগ দেখা যায়। বিভিন্ন রাগ-রাগিণীর অবলম্বনে রচিত গানগুলিতে রাগ-রাগিণীর শাশ্বত রূপটি অতি সরল সহজ স্বতঃস্ফূর্ত সুরের মধ্য দিয়ে অভিব্যক্ত হয়েছে। রাগাশ্রিত গানগুলির বেশীর ভাগ কীর্তনাঙ্গের। তবে রামপ্রসাদী সুরের এবং বাউল সুরের প্রভাবেও অসংখ্য রাগাশ্রিত গান রয়েছে। রজনীকান্তের গানগুলি সম্পূর্ণ স্বতন্ত্র পর্যায়ের। তাঁর ভক্তিমূলক, দেশপ্রীতিমূলক গান ছাড়া হাস্যরসাত্মক এবং বিদ্রূপাত্মকমূলক গানগুলির মৌলিকতাও লক্ষণীয়। তাঁর গানের সুরের বৈশিষ্ট্য বিশ্লেষণে সংগীতশাস্ত্রী রাজ্যেশ্বর মিত্র বলেছেন, "শান্তরসই তাঁর সঙ্গীতের মূল আবেদন। . . . রজনীকান্ত তাঁর সুগভীর রসবোধ থেকে এই সুন্দর সঙ্গীত সৃষ্টি করেছেন। দুঃখ, শোক, আকুলতা, শ্রদ্ধা, সমর্পণ-প্রতিটি বিচিত্র অনুভূতি দিয়ে গড়া তাঁর সুর হৃদয়ের গহন থেকে স্বতঃ-উৎসারিত হয়ে এসেছে এবং তাঁর স্বচ্ছ, সরল, সুন্দর গতি শ্রোতাদের হৃদয়ে সঞ্চারিত হয়ে স্নিগ্ধ রসাবেশে চিত্তকে শান্তিতে নিমগ্ন করে দিয়েছে। তাঁর সুরের এইটিই প্রধান এবং মূল কথা।"[১]

রজনীকান্তের গানে রাগ-রাগিণীর প্রয়োগ (খয়ালাঙ্গ গানে)

গীতিকবি রজনীকান্ত রাগ-রাগিণীর সুরে অসংখ্য গান রচনা করে গেছেন। তবে বিশেষভাবে উল্লেখযোগ্য রাগাশ্রিত গানগুলির মধ্যে স্বল্পসংখ্যক হলেও খয়াল প্রভাবিত গান রয়েছে। সেসব গানে খয়াল গীতরীতির অন্তর্ভুক্ত অলংকারের প্রাচুর্যতা না থাকলেও খয়াল সুরের চিরন্তন ভাবসৌন্দর্য ফুটে উঠেছে। আসলে তাঁর রচিত গানগুলি খয়াল গীতরীতির বৈশিষ্ট্য থেকে মুক্ত হয়ে বাণীগুলির ভাবসৌন্দর্যের সহজ সরল অকৃত্রিম রূপের মধ্য দিয়ে সুরের সংমিশ্রণে এক রূপসমগ্রতার সৃষ্টি করেছে। এখানেই রজনীকান্ত রচিত খয়াল প্রভাবিত গানগুলি রচনার মৌলিকতা বলা যায়। তাঁর ভক্তিরসাশ্রিত গানগুলির মধ্যে খয়াল প্রভাবিত অনেক গান ব্রহ্মসংগীতরূপেও প্রচারিত হয়েছে। রজনীকান্ত রাগসংগীত শিখেছেন বলে উল্লেখ নেই। কিন্তু ছোটবেলা থেকে রাগাশ্রিত যেসব প্রচলিত বাংলা গান শুনেছেন এবং গেয়েছিলেন সেগুলির মধ্য দিয়েই সংগীত প্রতিভার গুণে 'রাগ' সম্বন্ধে বিশেষ জ্ঞান লাভ করেন। ফলে তাঁর রচিত গানগুলিতে তিনি রাগ সমূহের উল্লেখ করে গেছেন। এমন কি গানগুলির রচনার আঙ্গিকেরও উল্লেখ করে গেছেন। খয়াল প্রভাবিত গানগুলিতে খয়ালে ব্যবহৃত রাগ-তালের উল্লেখ রয়েছে। তবে এ কথা ঠিক যে, স্বতঃস্ফূর্ত ভাবে খয়ালাঙ্গের প্রভাবিত হয়ে এক অনন্য রীতিতে গানগুলির সুর প্রকটিত হয়েছে বলা যায়, এখানেই কান্তকবির স্বতন্ত্রতা।

রজনীকান্তের রাগাশ্রিত ভাঙ্গাগান (খয়ালাঙ্গ গান)

যে কোনো নিবদ্ধ গীতে যা যা উপাদান অপরিহার্য, সেগুলি হল—বাণী, তাল, সুর, ভাষা, অলংকার এবং ভঙ্গি। এইগুলোকে দিয়েই আমরা যে কোন বিশুদ্ধ গীতশৈলীকে চিহ্নিত করতে পারি। রাগ-গীতের ক্ষেত্রে এই উপাদানগুলি অবশ্যই বিচার্য। কিন্তু যদি কোন নির্দিষ্ট শৈলীর গানকে ভেঙ্গে পৃথক গান করা যায়, তাহলে এই উপাদানগুলি সবকটি অথবা কয়েকটি অবলম্বন করে নতুন কোন শৈলী 'ভাঙ্গাগান' রূপে পরিচিত হতে পারে। যেমন, ধ্রুপদাঙ্গের গান, খয়ালাঙ্গের গান, ঠুমরী অঙ্গের গান ইত্যাদি। এই নতুন শৈলীর গানকে পৃথকীকরণ করতে হলে আমাদের প্রথমেই নজর দিতে হবে তালের উপর, তারপর সুর বা রাগের উপর। এরপর ধাতু, অলংকার এবং সবশেষে ভঙ্গির দিকে দৃষ্টি দিতে হবে।

রজনীকান্তের গানে প্রধান বিচার্য হচ্ছে গীতরচয়িতার অন্তরের আবেদন, বিনম্র ভাব যা একান্তভাবে অলংকারবর্জিত সহজ-সরল গীতশৈলী হিসাবে ব্যক্ত। এই কারণে অতুল প্রসাদ, রজনীকান্ত প্রভৃতি গীতিকবিদের গানে আমরা ধ্রুপদ, খয়াল ইত্যাদির সৌন্দর্যজনিত অলংকারের প্রয়োগ খুব কমই দেখি। ভারতবর্ষের যে কোন ভক্তিমূলক গানে এটাই ছিল স্বাভাবিক ঐতিহ্য। কিন্তু বিনোদন জগতে ভক্তিমূলক গানের অনুপ্রবেশে তাদের রূপকাঠামোগুলি পাল্টে যায়। কিন্তু সেকালের ব্রহ্মসংগীত রচয়িতাগণ, পঞ্চগীতিকার (রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর, দ্বিজেন্দ্রলাল রায়, অতুল প্রসাদ, রজনীকান্ত সেন ও নজরুল ইসলাম) তাঁরা প্রাচীন ঐতিহ্যকেই সম্মান জানিয়েছেন। এ কারণেই তাঁদের রচনা থেকে অনেক সময় ধ্রুপদাঙ্গ, খয়ালাঙ্গ প্রভৃতি 'ভাঙ্গাগান' চিনে নিতে আমাদের অসুবিধা হয়। যেমন,

"(আমি) অকৃতী অধম ব'লেও তো, কিছু"

গানটি। গানটি বেহাগ রাগাশ্রিত এবং একতালে নিবদ্ধ। এই গানের মধ্যে কবি নিজে বিনয় প্রকাশ করেছেন এবং ঈশ্বরের কাছে তাঁর অসীম ঋণ স্বীকার করেছেন। কিন্তু ইতিপূর্বে তিনি এমন করেননি বলেই নিজেকে 'অকৃতি অধম' বলে স্বীকার করেছেন। এই গানটি রাগ ও তালের বিচারে আমরা রজনীকান্তের খয়ালাঙ্গ বাংলা গান হিসাবে চিহ্নিত করেছি। যদিও এখানে গানের ধাতু হিসাবে চারটি তুক রয়েছে। সুতরাং এটি মধ্যযুগীয় 'ওলার' শ্রেণীর খয়াল গানের অনুসরণে গঠিত। উত্তর প্রদেশের অনেক ভজন গানও চার তুকে আছে। রজনীকান্তের আরও একটি গান,

"তব, শান্তি-অরুণ-শান্ত-করুণ"

গানটি বারোয়া রাগাশ্রিত এবং একতালে নিবদ্ধ। আমরা জানি যে, বারোয়া রাগাশ্রিত অনেক খয়াল গান বিভিন্ন ঘরানার শিল্পীদের দ্বারা রচিত হয়েছে। বিশেষত গোয়ালিয়র এবং আগ্রা ঘরানায়। গানটি খয়ালাঙ্গের গান হলেও এটি তিন তুক বিশিষ্ট গান। বাংলার বহু গানে তিন তুক দেখা যায়। বিষ্ণুপুর ঘরানার বহু ধ্রুপদে তিন তুকের ব্যবহার লক্ষ্য করা যায়। প্রকৃতপক্ষে এগুলি সবই চার তুকের গান। সঞ্চারীর পর স্থায়ীতে না ফিরে যখন সরাসরি আভোগের ব্যবহার করা হয় তখন সেগুলি তিন তুক বা ত্রিধাতুক গানরূপে চিহ্নিত করা হয়। এই কারণে ধ্রুপদ অনুসৃত খয়ালাঙ্গ বাংলা গানেও এই বিষয়টি লক্ষ্য করা যায়। তালের ক্ষেত্রে লয় দ্রুত হওয়ার কারণে দ্রুত একতালের প্রয়োগ হয়েছে অর্থাৎ অর্ধেক মাত্রাসংখ্যা ছয় হয়ে ৩। ৩ ছন্দে রচিত হয়েছে।

খয়ালাঙ্গের অন্তর্ভুক্ত গানগুলিকে চিহ্নিত করার জন্য প্রথমে খয়ালে ব্যবহৃত তাল-রাগ নামের ভিত্তিতে নির্বাচন করা হবে। রাগ নির্ণয়ের ক্ষেত্রে

মিশ্র রাগগুলিকে (যেমন, মিশ্র খাম্বাজ, মিশ্র ইমন ইত্যাদি) বর্জন করা হবে। তাল নির্ণয়ের ক্ষেত্রে যেসব তাল খয়াল, ধ্রুপদ উভয় গীতরীতিতেই ব্যবহৃত হয় সেসব তালের ক্ষেত্রে চার তুক যুক্ত গানের ক্ষেত্রে খয়ালাঙ্গ বলে চিহ্নিত করা হচ্ছে না। রাগ নির্ণয়ের ক্ষেত্রেও এমন কিছু রাগ আছে যেগুলি সাধারণত ঠুমরী, টপ্পা ইত্যাদি গীতে ব্যবহৃত হয়। যেমন, ভৈরবী রাগ, এই রাগটি ঠুমরী, টপ্পায় ব্যবহৃত হলেও খুবই কম সংখ্যক দ্রুত খয়াল গানের রচনায় পাওয়া যায়। সেক্ষেত্রে ৪টি তুকযুক্ত গানের ক্ষেত্রে খয়ালাঙ্গ বলে চিহ্নিত করা হচ্ছে না।

তবে বিশেষভাবে লক্ষনীয় যে, রজনীকান্তের অধিকাংশ গান খয়ালে ব্যবহৃত রাগ-তালে নিবদ্ধ থাকলেও গানের তুক-এর সংখ্যার ক্ষেত্রে বিভিন্নতা দেখা যায়। যেমন, গানের তুক-এর সংখ্যা চার হলেও স্বরলিপির ক্ষেত্রে তিন তুক যুক্ত হয়ে লিপিবদ্ধ আছে। আসলে সেসময়ে ধ্রুপদ গানের তুকের সংখ্যার অনুসরণে চার তুক যুক্ত খয়াল প্রভাবিত বাংলা গান থাকলেও প্রকৃতপক্ষে ভোগাভোগ অর্থাৎ সঞ্চারী ও আভোগ এই দুইটি তুককে একত্রে একটি তুক হিসাবে চিহ্নিত করা হত। তাই রজনীকান্তের গান রচনার ক্ষেত্রে ৪ তুক যুক্ত হয়ে সুর রচনার ক্ষেত্রে ৩ তুকযুক্ত হলেও সেসব গানগুলিকে খয়ালাঙ্গের অন্তর্ভুক্ত বলে চিহ্নিত করা হয়েছে।

রজনীকান্তের খয়ালাঙ্গের গানগুলির তালিকা নিম্নে দেওয়া হল:

১। আমি অকৃতি অধম ব'লেও তো, কিছু—বেহাগ, একতাল।
২। কবে তৃষিত এ মরু—বেহাগ, ত্রিতাল।
৩। কার কোলে ধরা লভে পরিণতি—গৌরী, একতাল।
৪। আমি দেখেছি জীবন ভ'রে—হাম্বীর, কাওয়ালী।
৫। অনন্ত দিগন্ত ব্যাপী—বাগেশ্রী, আড়া।
৬। বিভল প্রাণ মন—আশা, কাওয়ালী।
৭। তুমি নির্মল কর মঙ্গল করে—ভৈরবী, জলদ একতালা।
৮। যেদিন তোমারে হৃদয় ভরিয়া ডাকি—ভৈরবী, একতালা।
৯। অসীম রহস্যময় !—মালকোষ, ঝাঁপতাল।
১০। আমি চাহি না ওরূপ—ললিত-বিভাষ, একতালা।
১১। আর, কাহারো কাছে—মূলতান, ঝাঁপতাল।
১২। আর কি আমারে দিতে পারে—বেহাগ, কাওয়ালী।
১৩। ঐ, ভৈরবে বাজিছে—লক্ষ্মী, কাওয়ালী।
১৪। ঐ রবি ডুবু ডুবু—বেহাগ, ঝাঁপতাল।
১৫। ভারতকাব্যনিকুঞ্জে—ভৈরবী, কাওয়ালী।
১৬। সেথা আমি কি গাহিব গান ?—গৌরী, একতালা [গানটি ৪ তুকের। কিন্তু তালের বিভাগের চিহ্ন নেই।]
১৭। শ্যামল-শস্য-ভরা—ভৈরবী, কাওয়ালী।
১৮। সম্পদের কোলে বসাইয়ে, হরি—ভায়রোঁ, একতালা।
১৯। তব, শান্তি-অরুণ-শান্ত-করুণ—বারোঁয়া, একতালা।
২০। কোন্ শুভগ্রহালোকে—বিভাষ, একতালা।
২১। মাগো, আমার সকলি ভ্রান্তি—বসন্ত বাহার, একতালা।
২২। জয় নিখিল-সৃজনলয়কারী—নট বেহাগ, ঝাঁপতাল।
২৩। নমো নমো নমো জননি বঙ্গ !—সুরট মল্লার, একতালা।
২৪। আর কি আমাকে দিতে পারে—বেহাগ, কাওয়ালী।
২৫। যদি, মরমে লুকায়ে র'বে—খাম্বাজ, কাওয়ালী।
২৬। জ্ঞান মুকুট পরি—ভৈরব, কাওয়ালী।
২৭। নিরুপায়, সব যে যায়—ললিত-বিভাস, একতালা।
২৮। তারা মোরে রেখেছিল ভুলাইয়ে—সিন্ধু খাম্বাজ, আড় কাওয়ালী।
২৯। ভীতি সঙ্কুল এ ভবে—ইমন, কাওয়ালী।
৩০। বিশ্ব-বিপদ ভঞ্জন মনোরঞ্জন দুখহারী—আলেয়া, একতালা।
৩১। আর, কাহারো কাছে, যাব না আমি—মূলতান, ঝাঁপতাল।
৩২। পূর্ণ-জ্যোতিঃ তুমি ঘোষে দিনপতি—ইমন, একতালা।
৩৩। অনন্ত দিগন্ত-ব্যাপী—বাগেশ্রী, আড়া।
৩৪। অসীম রহস্যময়—মালকোষ, ঝাঁপতাল।
৩৫। তুমি, অরূপ সরূপ—বেহাগ, একতালা।
৩৬। তব, চরণ-নিম্নে উৎসবময়ী—ভৈরবী, জলদ একতালা।
৩৭। শ্যামল-শস্য-ভরা—ভৈরবী, কাওয়ালী।

তথ্যসূত্র

১। শ্রী রাজ্যেশ্বর মিত্র, *বাংলার গীতিকার ও বাংলাগানের নানাদিক*, কোলকাতা: জিজ্ঞাসা, ১৯৭৩, পৃ.১০৮।

গ্রন্থপঞ্জি

১। *রজনীকান্ত সঙ্গীত সমগ্র*, সুনীলময় ঘোষ ও নিশীথ সাধু, সম্পাদিত, কোলকাতা: সাহিত্যম, ২০০৬।
২। *কান্ত-কবির গান (১ম খণ্ড ও ২য় খণ্ড)*, দিলীপ কুমার রায়, সঙ্কলন, স্বরলিপি ও সম্পাদনা, কোলকাতা: পশ্চিমবঙ্গ রাজ্য সংগীত আকাদেমি, ২০০৮ ও ১৯৯৮।
৩। *কান্তকবি রজনীকান্ত*, অশোক কুমার রায়, সম্পাদনা, কোলকাতা: পাতাবাহার, ২০১৪।
৪। ড. বিদ্যুৎশিখা মুখোপাধ্যায়, *সংগীতজ্ঞকোষ*, উত্তর ২৪ পরগণা: নীলশিখা, ২০১৫।
৫। *ব্রহ্মসঙ্গীত*, শ্রী সতীশ চন্দ্র চক্রবর্তী, সম্পাদনা, কোলকাতা: সাধারণ ব্রাহ্মসমাজ, ১৩৭২ বঙ্গাব্দ।
৬। সুকুমার রায়, *বাংলা সংগীতের রূপ*, কোলকাতা: এ. মুখার্জী অ্যান্ড কোং প্রাঃ লিমিটেড, ১৯৬৯।
৭। *সংসদ বাঙালি চরিতাভিধান*, সুবোধ চন্দ্র সেনগুপ্ত ও অঞ্জলী বসু, সম্পাদিত, কোলকাতা: সাহিত্য সংসদ, ২০০২।

চন্দ্রানী দাস, অ্যাসিস্ট্যান্ট প্রফেসর, টিচার-ইন-চার্জ, কণ্ঠসংগীত বিভাগ, রবীন্দ্র ভারতী বিশ্ববিদ্যালয়।
Email: drchandranidas@gmail.com

রবীন্দ্রনাথের গানে ইন্দ্রিয়ানুভূতি

ড. শাশ্বতী রায়চৌধুরী

রবীন্দ্রনাথ তাঁর গানে, কথায় ও সুরের মিলনে যে এক একটি ভাবের মূর্তি গড়ে তুলেছেন তা তাঁর অসামান্য কল্পনা শক্তিরই পরিচায়ক। পঞ্চ ইন্দ্রিয় দিয়ে পাওয়া বস্তু জগৎ, ভাবের ভুবন কত না, চিত্র-উপমা-রূপকল্পনায় রূপান্তরিত হয়ে আমাদের শ্রবণে-মননে এক অপূর্ব স্বপ্নমায়াময় শিল্পী-স্রষ্টার গানের সত্তাকে প্রকট করেছে। তাঁর অসাধারণ মননের আলোয় সূক্ষ্ম ইন্দ্রিয় চেতনার অভিব্যক্তি সুর ছন্দ, ও বাণীর সামঞ্জস্যে আমাদের ইন্দ্রিয় চেতনাকে যে অভূতপূর্ব, সংবেদনশীল, অতীন্দ্রিয় বিমূর্ততায় ভরিয়ে তুলেছে তা প্রকাশ করার এক প্রচেষ্টা রূপে এই নিবন্ধ যেন রবীন্দ্রমানসকে অনুভব করার এক ক্ষুদ্র প্রতিবেদন।

ভূমিকা

রবীন্দ্রনাথের গান যেন আমাদের চেতনা ও মননের ভাষা। সুক্ষ্ম ইন্দ্রিয়চেতনাগুলি রবীন্দ্রনাথের গানে ভাষায়, ছন্দে এবং সুরে প্রকাশিত হয়ে একে অপরের সাথে অলক্ষ্যে মিশে গেছে এবং একটি বিমূর্ত চেতনায় রূপান্তরিত হয়েছে। গানে সুর প্রধান হলেও কথা ও সুরের সমন্বয়েই গানের পূর্ণতা। এই কথা ও সুর একযোগে একটি মনোজগৎ তৈরী করে। ভাষাও অর্থ এবং সুরের মিশ্রণে আমাদের ভাবের জগৎ উদ্ভাসিত করে। গানের সুরের আসন পেতে রবীন্দ্রনাথ সেভাবে কল্পনার চোখে নিখিল বিশ্বকে অনুভব করেছেন তাতেই তাঁর গানে পরিপূর্ণ আনন্দের অবকাশ তৈরী করেছে যা একই সঙ্গে ইন্দ্রিয়ের এবং ইন্দ্রিয়াতীতের। রবীন্দ্রনাথের গানে কল্পনার সূক্ষ্মতায় এবং সুরের বহমানতায় একটি ইন্দ্রিয় চেতনা অলক্ষ্যে কখন যেন অন্য ইন্দ্রিয় চেতনায় রূপান্তরিত হয়ে গেছে। দর্শনীয় বস্তুকে গ্রহণ করছে শ্রবণেন্দ্রিয়, আবার কখনও শ্রবণীয় বস্তু উদ্দীপিত করছে স্পর্শেন্দ্রিয়কে। রবীন্দ্রনাথের গানের এই 'অধরামাধুরী' কে সীমায় বাঁধতে চাওয়া অকল্পনীয় প্রয়াস। কোনো তত্ত্বের পরিচয়ে, স্থূল চেতনার ইঙ্গিতে তাঁর গান চিহ্নিত নয়। কারণ কবি-মনের ভাবনাগুলি ইন্দ্রিয়ানুভাবের সীমা থেকে দূরায়ত একটি স্মৃতিতে এবং ভাবনার ইশারায়—'দেখা না দেখায়' মিশে যায় এবং সকল দৃষ্টি এড়িয়ে 'ডাক দিয়ে যায় ঈঙ্গিতে'। বিশুদ্ধ সঙ্গীতের কাজ হল সুরের মাধ্যমে চেতনাকে অতীন্দ্রিয়তার দিকে নিয়ে যাওয়া। রবীন্দ্রসঙ্গীতে ভাবের মুক্তি ঘটেছে সুরের অসীম গতি ও ব্যঞ্জনায়, ইন্দ্রিয় থেকে ইন্দ্রিয়াতীতের দিকে টান দিয়েছে গানের সুর এবং ভাষা। ভাবকে ব্যক্ত করে ভাষা এবং ভাষা যেখানে শেষ হয় সঙ্গীতের শুরু সেইখানে। অনির্বচনীয়তা ব্যক্ত হয় সঙ্গীতের মধ্য দিয়ে যা মনের গভীরে এবং চেতনায় এক অব্যক্ত ইন্দ্রিয়াতীত সূক্ষ্ম অনুভূতির অনুরণন তোলে। ভাবের আবেশে, রূপের প্রকাশে তাঁর গানের সুর কখনো কথাকে অতিক্রম করেনি, তা বিকশিত হয়ে উঠেছে সুরকে সহযোগী করে নিয়ে—তা ইন্দ্রিয়সংবেদী ভাবনার প্রকাশেই হোক অথবা ইন্দ্রিয়াতীতের ব্যঞ্জনাতেই হোক। কবির কল্পনা যেমন চিত্রকল্পের মধ্য দিয়ে আত্মপ্রকাশ করে তেমনই এই চিত্রকল্পগুলি আবেদন সৃষ্টি করে আমাদের পঞ্চ ইন্দ্রিয়ের কাছে। রবীন্দ্রনাথের গানে ইন্দ্রিয়ানুভূতি শুধু ইন্দ্রিয়ের বাইরের দিকটাতেই সীমাবদ্ধ নয়, অন্তরের গভীরে অনুভূতির সূক্ষ্মতায় তা সবসময় একটি ভাবের পরিমণ্ডল রচনা করেছে। 'দৃষ্টি, শ্রুতি, স্বাদ, স্পর্শ, ঘ্রাণ—এই পাঁচটি ইন্দ্রিয় চেতনা প্রাথমিক অবস্থায় তাদের নিজ নিজ ইন্দ্রিয়ের স্বতন্ত্র বিশিষ্টতা নিয়ে এলেও এরা মানস উপাদানে রূপান্তরিত হবার সঙ্গে সঙ্গেই এদের মধ্যে নানারকম মেলামেশা চলতে চলতে আবার একটু পরেই এরা প্রত্যক্ষ অভিজ্ঞতার ক্ষেত্র থেকে সরে গিয়ে স্মৃতির ঈষৎ অস্পষ্টতায় মিশে পেলব একটি কমনীয়তা লাভ করে. . . নতুন ইন্দ্রিয়ানুভূতি গুলি নিছক ইন্দ্রিয়জ অভিজ্ঞতা না হয়ে খানিকটা মানস সৌরভে ভরে ওঠে।' [১]

রবীন্দ্রনাথের গানে দৃশ্যচেতনার অভিব্যক্তি

পঞ্চ ইন্দ্রিয়ের অন্যতম প্রধান ইন্দ্রিয় চক্ষু অর্থাৎ দর্শনেন্দ্রিয়। জগতের অপরূপ সৌন্দর্য দর্শনেন্দ্রিয়ের মাধ্যমেই আমাদের চেতনাকে জাগ্রত করে। কাব্য, সঙ্গীত, চিত্রকলায় বাইরের দৃষ্টির সঙ্গে যুক্ত হয় অন্তর্দৃষ্টি যা আমাদের কল্পনাকে জীবন্ত করে। মহাজাগতিক সৃজনলীলার রূপ রবীন্দ্রনাথের কাছে ধরা দিয়েছিল সাধারণ মানুষের থেকে পৃথকভাবে। রূপসাগরের অতলে অবগাহন করে তিনি অরূপরতন সঞ্চয় করেছিলেন। চেতন-অচেতন, দৃশ্য-অদৃশ্য, ইন্দ্রিয়বেদ্য-ইন্দ্রিয়াতীত, লৌকিক-অলৌকিক, বস্তু-অবস্তু, দার্শনিক-বাস্তবিক ইত্যাদি সমস্ত প্রকার অবস্থা ও সত্তার চিত্র কবির কাছে ধরা দিয়েছে তাঁর উপমা চিন্তার মতো'। [২] রবীন্দ্রনাথের গানে আমাদের পরিচিত জগৎ এক রহস্যাবৃত অপরিচিত অলংকারে সজ্জিত হয়ে আমাদের অনুভূতিতে আবেদন জাগায়। চোখ দিয়ে আমরা রঙ, রূপ, আলো প্রত্যক্ষ করি। এই তিনটির আবার বিভিন্ন প্রকার ও রূপ হতে পারে। রবীন্দ্রনাথের গানের জগতে বিচিত্র সৌন্দর্যে এই তিনটি বিষয় বিকশিত হয়ে উঠেছে। এই রঙ কখনো রূপের, কখনো আলোর, কখনো বা সুরের । কবির গানে রঙের বিন্যাস লক্ষ্যণীয়।

আজ যে কুসুম ফোটার বেলা
আকাশে আজ রঙের মেলা, . . .

উপরের ছত্রগুলিতে স্পষ্ট হয়ে ধরা দিয়েছে—কবির মনে গানের সুরের টান যেন তাকে উদাসী করেছে। গানের সুরের রঙে রঙিন থেকে রঙিনতর হয়েছে প্রকৃতি। কবির মনের পটে তা নীল, সোনালী, শ্যামল, পীত, পিঙ্গল বর্ণের ছটায় উদ্ভাসিত। পূজা পর্যায়ের গানে লাল, সোনালী, সাদা, নীল, রঙের প্রভাবই বেশী। উদাহরণস্বরূপ শব্দগুলি লক্ষণীয় অরুণরাগ, সোনার আলো, সোনার ঘট, শুভ্রসুন্দর, নীল অম্বর, নীল শতদল, সুনীল আকাশ।

বুঝি দেরি নাই, আসে বুঝি আসে, আলোকের আভা লেগেছে আকাশে—
বেলা শেষে মোরে কে সাজাবে, ওরে, নব মিলনের সাজে !

মিলনের রঙ, অনুরাগের রঙ হল লাল অর্থাৎ রাঙা। বেলাশেষের বা গোধূলির রঙও সোনালী। পূজা পর্যায়ের 'আমার গোধূলি লগন এল বুঝি কাছে গোধূলি লগন রে/ বিবাহের রঙ্গে রাঙা হয়ে আসে সোনার গগন রে' গানটিতে দেবতার সাথে মিলনের আকাঙ্ক্ষায় কবি সর্বত্রই দেখছেন মিলনের আভাস। তাই প্রকৃতি যেন তাকেই সম্মান জানিয়ে বিবাহ বাসরের

ন্যায় রাঙা রঙে সজ্জিত হয়ে উঠেছে।

রূপের আছে আবয়ব বা আকৃতি। অর্থাৎ তাকে সীমার মধ্যে ধরা যায় ইন্দ্রিয় দিয়ে। কিন্তু রবীন্দ্রনাথের সাধনা রূপ থেকে অরূপের দিকে তাঁকে নিয়ে গেছে।

অরূপ তোমার বাণী
অঙ্গে আমার চিত্তে আমার মুক্তি দিক সে আনি।

আবার 'সীমার মাঝে অসীম তুমি . . .' গানটিতে বললেন: 'অরূপ তোমার রূপের লীলায় জাগে হৃদয়পুর'। অর্থাৎ মানব হৃদয়ে অসীম অরূপ সেই নিভৃত প্রাণের দেবতা, রূপের লীলায় প্রকাশিত এবং সেই পরিপূর্ণ আনন্দলীলায় ভক্তের হৃদয়ও কানায় কানায় পূর্ণ। বিশ্বকাজে, চিত্ত মাঝে যে করুণাময়কে কবি পেয়েছেন তা প্রকাশ করেছেন পূজা পর্যায়ের গানে—

পেয়েছি সন্ধান তব অন্তর্যামী অন্তরে দেখেছি তোমারে
চকিত চপল আলোকে, হৃদয় শতদল মাঝে
হেরিনু একি অপরূপ রূপ ।

আবার শ্রান্তি, আলস্য, বিষাদ, বিলাস কিংবা বিবাদ দূর করে আনন্দিত, অতন্দ্রিত হয়ে ভূলোকে দ্যুলোকে, দিনে রাতে, কল্যাণময় কাজে ঈশ্বরের রূপকে খোঁজার চেষ্টা করেছেন 'শক্তি রূপ হেরো তাঁর. . .' গানটিতে। আলোর সঙ্গে দর্শনেন্দ্রিয়ের যোগ ওতপ্রোত। রবীন্দ্রনাথের গানে এই আলো কোথাও উপলব্ধির, অনুভূতির আবার কোথাও প্রত্যক্ষগোচর। আলো তাঁর কাছে ইশ্বরের বাণীর বাহন। 'অরূপ তোমার বাণী' গানে কবি ঈশ্বরের ইচ্ছার প্রদীপ হয়ে জ্বলে থাকার আকাঙ্ক্ষা করেছেন। ঈশ্বরের গভীর বাণী তার চেতনায় দীপ্ত হয়ে উঠুক আলোর শিখার সাথে—এটাই যেন কবির কাছে ইপ্সিত। বিশ্বের আলোর উৎসবে এইভাবেই তিনি যোগ দিতে ইচ্ছুক। আলো কোথাও যেন ভালোবাসা—

তখন তারি আলোর ভাষার আকাশ ভরে ভালোবাসায়

আবার কখনও তা মিলনের রূপক—

তোমায় আমায় মিলন হবে বলে
আলোয় আকাশ ভরা।

আবার—

এত আলো জ্বালিয়েছ এই গগনে
কী উৎসবের লগনে—

গানটিতে শুধুই যেন আলোর কথা, যা কবির নয়নে, মননে, চেতনে আবিল হয়ে আছে। অধ্যাত্মপথের সন্ধানে আত্মজাগরণের প্রতীক হয়ে আলো দেখা দিয়েছে নিম্নোক্ত গানগুলিতে—

'আমার মুক্তি আলোয় আলোয়'
'আলোকের এই ঝর্ণাধারায় ধুইয়ে দাও'
'আলো যে আজ গান করে মোর প্রাণে গো'
'আলো আমার আলো।'

কবির স্বদেশ চেতনার গানগুলি যেন আলোক সরণি বেয়ে চলেছে।

ব্যর্থ প্রাণের আবর্জনা পুড়িয়ে ফেলে আগুন জ্বালো,
একলা রাতের অন্ধকারে আমি চাই পথের আলো।

'হে মোর চিত্ত পুণ্যতীর্থ জাগো রে. . .' গানটিতে দেশমাতৃকার রূপ দর্শনীয়—

ধ্যান গম্ভীর এই যে ভূধর
নদীজপমালা ধৃত প্রান্তর. . .

আবার বাংলা মায়ের অপরূপ মাতৃমূর্তি দর্শন হয় 'আজি বাংলাদেশের হৃদয় হতে' গানটিতে—

ডান হাতে তোর খড়্গ জ্বলে, বাঁ হাত করে শঙ্কাহরণ,
দুই নয়নে স্নেহের হাসি, ললাটনেত্র আগুন বরণ।. . .

তোমার মুক্ত কেশের পুঞ্জ মেঘে লুকায় অশনি,
তোমার আঁচল জ্বলে আকাশ তলে রৌদ্রবসনী !

দেশমাতৃকা এখানে দেবী রূপে আবির্ভূতা, কখনও রুদ্র রূপে আবার কখনও অভয়মুর্তি—শঙ্কাহরণী রূপে। রঙ্গের আভাসও পাওয়া যাচ্ছে—'রৌদ্রবসনী,' 'মুক্ত কেশের পুঞ্জ মেঘ,' 'সোনার মন্দির' ইত্যাদি শব্দে।

প্রেমের গানগুলি আলো আর রঙে মেশামেশি করে যে অপরূপ সৌন্দর্য প্রকাশ করেছে তা আমাদের বিস্মিত করে । রবীন্দ্রনাথের দর্শন-ইন্দ্রিয় তন্ময় হয়ে যায় কচি পাতার সঙ্গে প্রথম প্রাতের আলোর আলাপচারিতায়। কবির প্রাণের গভীরের যে কথা গান হয়ে, সুর হয়ে বেজে ওঠে তাই যেন পাতার সাথে আলোর আলাপচারিতার বিষয়—

কচিপাতা প্রথম প্রাতে কী কথা কয় আলোর সাথে
আমার মনের আপন কথা বলে যে তাও গো।

প্রেমের গানের দৃশ্যময়তা অকল্পনীয় দক্ষতায় কবি ফুটিয়ে তুলেছেন, কখন আলোর ভেলায় ভাসিয়ে কখনও বা রঙ্গের মায়ায় ডুবিয়ে—

সুরগুলি তার নানাভাগে রেখে যাব পুষ্পরাগে
মীড় গুলি তার মেঘের রেখায় স্বর্ণলেখায় করব বিলীন।

রঙ থেকে রূপে, কখনও আলোয় কবির ভাবনা নিয়ত যাতায়াত করেছে, যখন তিনি বলেন—

তোমার দুখানি কালো আঁখি পরে বরষার কালো ছায়াখানি পড়ে
ঘন কালো তব কুঞ্চিত কেশে যুথীর মালা।

কবির দর্শনেন্দ্রিয় সবচেয়ে বেশী সচেতন হয়েছে নিসর্গের রূপ সম্ভোগে। তাঁর সমস্ত দর্শনেন্দ্রিয় প্রকৃতির মনোহর রূপে কতখানি সচেতন হয়ে উঠেছে, তাঁর দৃষ্টিকে মুগ্ধ তন্ময়তায় ভরে দিচ্ছে তার প্রকাশ—

আজিকে এই প্রভাতবেলা মেঘের সাথে রোদের খেলা
জলে নয়ন ভরো ভরো চাহি তোমার পানে।
আলোর অধীর ঝিলিমিলি নদীর ঢেউয়ে ওঠে,
বনের হাসি, খিলখিলি পাতায় পাতায় ছোটে।

বৈশাখী ঝড়ের মত্ততার মধ্যে তার পিঙ্গল জটার দীপ্ত ছটাতেও কবি দর্শন করেন সুন্দরকে—

তোমার মোহন এল ভীষণ বেশে আকাশ ঢাকা জটিল বেশে
বুঝি এল তোমার সাধন ধন চরম সর্বনাশে।

অবশেষে তাপিত ধরণীর বিরহিনী তাপসী মূর্তির প্রতিক্ষার অবসান ঘটিয়ে সজল কালো মেঘের বৃষ্টি জলের ইশারা বয়ে আনে। তার কাজল কোমল, শ্যামল সুন্দর রূপের মায়ায় মগ্ন কবির দৃষ্টি—এসো শ্যামল সুন্দর।

'ওই আসে ওই অতি ভৈরব হরষে' গানটির ছত্রে ছত্রে বর্ষার সজল কালো রূপের নিখুঁত বর্ণনা দর্শনীয় হয়ে উঠেছে। আবার বর্ষার ভয়ানক রূপটিও কবি প্রত্যক্ষ করেছেন—

গহন ঘন ছাইল গগন ঘনাইয়া
স্তিমিত দশদিশি, স্তম্ভিত কানন, . . .
সব চরাচর আকুল. . .।

বর্ষার অনেক গানে নীল রঙও প্রত্যক্ষ গোচর হয়েছে। 'নীল নবঘনে আষাঢ় গগনে,' 'পুঞ্জ পুঞ্জ ভারে ভারে নিবিড় নীল অন্ধকারে' অথবা 'নীল বসন অঞ্চল ছায়া সুখরজনী সম মেলুক মনে'। আবার 'বজ্রমানিক দিয়ে গাঁথা' গানটিতে বলেছেন সবুজের কথা—'সবুজ সুধার ধারায় প্রাণ এনে দাও তপ্ত ধরায়' কিম্বা 'কখন বাদল ছোঁয়া লেগে / মাঠে মাঠে ঢাকে মাটি সবুজ মেঘে মেঘে'। শরৎ প্রকৃতি আলো আর রঙে মাখামাখি হয়ে কবির দৃষ্টিতে মোহন রূপে উদ্ভাসিত হয়ে উঠেছে। বর্ষা শেষের মেঘমুক্ত আকাশে শরতের সোনা রোদ হেসে উঠেছে আলোর রঙে সেজে নয়ন ভুলানো রূপে—

শিউলি তলার পাশে পাশে ঝরা ফুলের রাশে রাশে
শিশির ভেজা ঘাসে ঘাসে অরুণ রাঙা চরণ ফেলে . . .

'তুমি শরৎ প্রাতের আলোর বাণী' আলোর বাণী শব্দটিতে দর্শনেন্দ্রিয় আর শ্রবণেন্দ্রিয়ের সহাবস্থান ঘটেছে। হেমন্ত ঋতুর বর্ণ ধূসর, কুয়াশার চাদরে ঢাকা, ভূষণবিহীন তার রূপ। হেমন্তে তেমন রঙ বা আলোর ইশারা না থাকলেও, 'আমলকীর ঐ ডালে ডালে' শীতের হাওয়ার কবি দেখেছেন, রোদের সোনা ছড়িয়ে পড়েছে আঁচলে, 'আলোর হাসির জাগরণ উঠেছে ধানের শিষে শিশির লেগে। শীতের জীর্ণ আচ্ছাদন পরে নবীন বসন্ত ছদ্মবেশে আসে। রঙে রঙে আলোয় আলোয় পরিপূর্ণ হয়ে—'নীল দিগন্তে ঐ ফুলের আগুন লাগল,' ঝরো ঝরো ঝরো ঝরে রঙের ঝরনা,' 'ওরে ভাই ফাগুন লেগেছে বনে বনে,' ফাগুন হাওয়ায় রঙে রঙে আলোয় আলোয় বসন্তের রাজরূপ দৃষ্টিগোচর করেছেন কবি আমাদের সামনে।

শ্রবনেন্দ্রিয়ের বিশ্লেষণ

রবীন্দ্রনাথের গান যেন 'ধ্বনির শিল্প'। বস্তু জগতের বিচিত্র গুঞ্জরিত ধ্বনিই আমাদের শ্রবণেন্দ্রিয়কে সচকিত করে তুলেছে। এই ধ্বনি, তারতম্য ভেদে ছন্দের, সুরের, শব্দের এবং কখনও অলংকারের। 'দৃষ্টির' মতই রবীন্দ্রকাব্যে শ্রুতির জগৎ কত বিশাল কত ব্যাপক। কত রকমের ধ্বনি তাঁর ভাল লেগেছে। 'কত রাগরাগিণীর বিচিত্র ব্যঞ্জনা, কখনও উঁচু সুর পঞ্চমের, কখনও গভীর নিখাদের দীর্ঘ একটানা। কখনও মৃদু গুঞ্জনের, কখনও মৃদঙ্গের গুরু গুরু ধ্বনি।'[৩]

যে সুর আসলে ধ্বনি এবং যা আমাদের শ্রবণেন্দ্রিয়ের সঙ্গেই সম্পৃক্ত, তা কবির চেতনায় সুরের আলো, সুরের রঙ ,সুরের গন্ধ বা স্পর্শ রূপে ধরা দিয়েছে। অর্থাৎ সমস্ত দিয়েই ধ্বনি চেতনাকে অনুভব করেছেন কবি। তাই সহজেই বলতে পারলেন—

গানের ঝরণা তলায় তুমি সাঁঝের বেলায় এলে. . .

সুরের পাখায় ভর করে সীমার মধ্যে অসীমকে পাবার জন্যি তিনি উন্মুখ। দুই—এ মিলেই পূর্ণতা।

সীমার মাঝে অসীম তুমি বাজাও আপন সুর
আমার মধ্যে তোমার প্রকাশ তাই এত মধুর।

বাস্তবের ক্ষুদ্র 'আমি' বৃহৎ, বিশাল হয়ে অরূপ অসীমের সীমায় ধরা দিল। 'জগৎ জুড়ে উদার সুরে আনন্দ গান' হয়ে তা বেজে উঠেছে। আকাশ জুড়ে, জগতের, জীবনের সব মঙ্গলময় কাজে ঈশ্বরের নামই যেন ধ্বনিত হচ্ছে—

তোমারি নাম সকল তারার মাঝে ওই বাজে ওই বাজে।

সেই আনন্দদান যেন প্রতিনিয়ত তাঁর হৃদয়ে বেজে ওঠে সেই প্রার্থনাই তিনি করেছেন—'সে গান কবে গভীর রবে বাজিবে হিয়া মাঝে।' এই গানের সুরেই তাঁর জাগতিক মুক্তির পথ প্রশস্ত হবে বলে তিনি আশা রাখেন—'গানের সুরে আমার মুক্তি উর্দ্ধে ভাসে'। দুঃখ-ব্যাথা-বেদনাকে জয় করে আনন্দকেই জীবনের পাথেয় করে নিতে চেয়েছেন।

আনন্দগান উঠুক তবে বাজি
এবার আমার ব্যাথার বাঁশিতে।

প্রেম ও প্রকৃতির গানে কবির শ্রুতি চেতনায় ধরা পড়েছে বিভিন্ন ধ্বনি। ধ্রুবপদে নিজের জীবনের গান বেঁধে বিশ্বতানের সঙ্গে মিলিয়েছেন যে কবি, তিনিই আবার আভিসারিকা রাধার মত বাঁশির ধ্বনিতে প্রেমের অনুষঙ্গ খুঁজে চলেছেন—

ওগো শোনো কে বাজায়
বনফুলের মালার গন্ধ বাঁশির তানে মিশে যায়।

অথবা 'মরি লো মরি আমায় বাঁশিতে ডেকেছে কে' গানগুলিতে। আবার, নীলনবঘনে আষাঢ় গগনে' গানটিতে মেঘমন্দ্রিত ধারাপতনের সঙ্গে সঙ্গে কবির সজাগ শ্রুতিতে একটা স্মৃতি-মেদুরতার মত ধ্বনিত হয়েছে 'ওই ডাকে শোনো ধেনু ঘন ঘন ধবলীরে আনো গোহালে'। বর্ষা কবির প্রিয়তম ঋতু। বর্ষার রিমিঝিম ধ্বনি, মেঘমন্দ্রিত উচ্ছ্বাস কবির কাছে যেন সাংগীতিক পরিমণ্ডল সৃষ্টি করেছে। অবিশ্রান্ত বর্ষণ ধ্বনি গুঞ্জরিত হয়ে তাঁকে সৃষ্টির আদি রহস্য উন্মোচনে প্রয়াসী করে তুলেছে। কবির উচ্ছ্বাস যেন বাঁধ মানে না—

বাদল মেঘে মাদল বাজে গুরু গুরু গগন মাঝে।।
তারি গভীর রোলে আমার হৃদয় দোলে,
আপন সুরে আপনি ভোলে।

বিভিন্ন ধন্যাত্মক শব্দ ব্যবহার করে কবি প্রেম ও প্রকৃতির গানে আশ্চর্য ধ্বনিচিত্র অঙ্কন করে শ্রবণেন্দ্রিয়কে উজ্জীবিত করে তুলেছেন। কয়েকটি উদাহরণ দিলে এই শব্দ ব্যবহারে নৈপুণ্য হৃদয়ঙ্গম হয়। 'আজ বারি ঝরে ঝরে ঝরঝর ভরা ভাদরে,' 'ঝরঝর বরিষে বারিধারা,' 'ঘনঘন রিমঝিম রিমঝিম রিমঝিম বরখত নীরদপুঞ্জ,' 'যেমন নদীর ছলো ছলো জলে ঝরে ঝরোঝরো শ্রাবণধারা,' 'কেন বাজাও কাঁকন কনকন কত ছল ভরে,' 'রিনিকি রিনিকি রিনিঝিনি ঝিনি মঞ্জু মঞ্জু মঞ্জীরে,' 'গুরু গুরু গুরু গুরু ঘন মেঘ গরজে'। আবার 'পাতায় পাতায় টুপুর টুপুর নূপুর মধুর বাজে'—সহজ শব্দের প্রয়োগে প্রকৃতি উদ্বেল হয়ে উঠেছে। প্রত্যেক ঋতুর জন্য ধ্বনি বৈচিত্রের প্রয়োগ করেছেন কবি। যেমন গ্রীষ্মের ক্ষেত্রে 'হোমাগ্নি নিশ্বাসে,' 'মায়ার কুজ্ঝটিজাল,' 'বেড়া ভাঙ্গার মাতন নামে উদ্দাম উল্লাসে,' 'তাপস নিঃশ্বাস বায়ে মুমূর্ষুরে দাও উড়ায়ে,' 'জানি ঝঞ্ঝার বেশে দিবে দেখা তুমি এসে,' 'ঘুর্ণী আঁচল উড়াও আকাশ তলে,' বর্ষার ক্ষেত্রে 'গুরু গর্জনে নীল অরণ্য শিখরে নীরদ গর্জনে ঝরো ঝরো শ্রাবণধারা,' 'ঝঙ্কৃততার ঝিল্লির মঞ্জীর,' 'বর্ষণগীত হল মুখরিত মেঘমন্দ্রিত ছন্দে,' 'গুরু গুরু মেঘের মাদল বাজে কী উৎসবে,' 'হৃদয়ে মন্দ্রিল ডমরু গুরু গুরু,' 'ক্বচিৎ চকিত তড়িত আলোকে,' 'শ্রাবণ বর্ষণ সঙ্গীতে রিমঝিম রিমঝিম, রিমঝিম'। শরতের ক্ষেত্রে ধ্বনির আমেজ অনেক নরম, যেমন—'বনদেবীর দ্বারা দ্বারে শুনি গভীর শঙ্খধ্বনি,' 'তারি সোনার কাঁকন বাজে, আজি প্রভাতকিরণ মাঝে,' 'কুঞ্জছায়া গুঞ্জরণের সঙ্গীতে ওড়না ওড়ায় একি নাচের ভঙ্গীতে,' 'এই পাগল হাওয়া কী গান গাওয়া ছড়িয়ে দিয়ে গেল আজি সুনীল গগনে,' 'সে গান আমার লাগল যে গো লাগল মনে আমি কিসের মধু খুঁজে বেড়াই ভ্রমর গুঞ্জনে,' 'শরত বাণীর বীণা বাজে কমলদলে ললিত রাগে সুর ঝরে তাই শিউলি তলে', 'তোমার বুকে বাজল ধ্বনি বিদায়গাথা আগমনী কত যে / যে কথা রয় প্রাণের ভিতর অগোচরে গানে গানে নিয়েছিলে চুরি করে,' 'মৃদু মর্মরগানে তব মর্মের বাণী বোলো'। হেমন্ত ঋতুতে রিক্ততার চিহ্ন দেখতে

পাই—'শূন্য এখন ফুলের বাগান, দোয়েল কোকিল গাহে না গান,' 'কণ্ঠে তোমার বাণী যেন করুণ বাষ্পে মাখা'। শীত ঋতুর আমেজ পাওয়া যায় 'পৌষ তোদের ডাক দিয়েছে আয় রে চলে আয়. . . মাঠের বাঁশি শুনে শুনে আকাশ খুশী হল' গানটিতে, আবার 'বিদায় বেলায় একি হাসি, শরতে আগমনীর বাঁশি,' 'যাবার সুরে আসার সুরে করলি একাকারে গো' গানে যেন বিদায়ের হাহাকার ধ্বনি শোনা যায় । বসন্তে আবার যৌবনের চঞ্চলতার ধ্বনি —'তাই দিয়ে সুরে সুরে রঙে রসে জাল বুনি' অথবা 'আন্ বাঁশি আন্‌রে তোর আন্‌রে বাঁশি উঠল সুর উচ্ছ্বাসি ফাগুন বাতাসে' 'মোর বীণা ওঠে কোন্ সুরে বাজি কোন্ নব চঞ্চল ছন্দে,' 'আগুনের নবীন আনন্দে গানখানি গাঁথিলাম ছন্দে, 'এই যে পাখির গানে গানে, চরণধ্বনি বয়ে আনে,' 'বিশ্ববীণার তারে তারে এই তো দিল নাড়া' গানগুলিতে খুশীর আমেজ ঝরে পড়ে। নিসর্গ প্রকৃতির বিচিত্র ধ্বনির নির্যাস পাওয়া যায় কবির সঙ্গীতে। গুরুগুরু মাদল বা ডমরুর শব্দ, কড়কড় বাজের আওয়াজ, রিমঝিম বৃষ্টির ধ্বনি, কখনও বা ঝরোঝরো বর্ষা, নদীর ছলছল ধ্বনি, পাতার মর্মরধ্বনি, পাখির কূজন, ঝিল্লির একটানা সুর গানগুলিতে একধরনের মাদকতা তৈরি করে আমাদের শ্রবণেন্দ্রিয়কে এক আশ্চর্য মায়াজালে বন্দী করে রেখেছে।

ঘ্রাণের অনুভূতির প্রকাশ

ঘ্রাণেন্দ্রিয়ের চেতনাও লব্ধ হয় রবীন্দ্রনাথের গানে। ঘ্রাণেন্দ্রিয় উপলব্ধি হয় গন্ধের দ্বারা। কাব্যে এবং গীতে সুগন্ধের প্রকাশই সাধারণত ঘটে কেননা তা একটা সুন্দর এবং সুখকর অনুভূতি আমাদের মনে সঞ্চারিত করে। 'মালার গন্ধ এল যারে জানি স্বপনে' কবির এই বাণীর মধ্যে, স্বপ্নের মধ্যে প্রিয়কে কাছে পাবার আকুতি যেন ফুলের মালার সুবাসের পাখায় ভর করে এসেছে। আবার জীবনের শেষ মুহূর্ত যখন ঘনিয়ে আসে, সকল কাজ সাঙ্গ হয় তখনও যেন মহারাজরূপী ঈশ্বরের চরণধ্বনি শোনা যায় তার গন্ধ মাখা বাতাসে—

যেন সময় এসেছে আজ ফুরালো মোর যা ছিল কাজ—
বাতাস আসে, হে মহারাজ। তোমার গন্ধ মেখে।

গন্ধের বাতাবরণে ঈশ্বর চিন্তার দ্যোতনা পরিলক্ষিত হয় পূজা পর্যায়ের 'উৎসব' উপপর্যায়ের এই গানটিতে—

আজি বহিছে বসন্তপবন সুমন্দ তোমারি সুগন্ধ হে।

'সুন্দর' উপপর্যায়ের 'ওই মরণের সাগরপারে চুপে চুপে' গানটিতেও দেখি একই প্রকাশ—

বন্দনা তোর পুষ্পবনের গন্ধধূপে—
আজ এসেছ ভুবনমোহন স্বপনরূপে।

কবি যখন নিশীথরাতে ঈশ্বরের হাওয়ার ইশারাতে পথ চলতে চেয়েছেন তখন বসন্ত সমীরে তাঁর এই পরম বন্ধুর বসন গন্ধকেই বরণ করেছেন—

তোমারে বসন গন্ধ বরণ করেছি,
আজ এই বসন্ত সমীরে।

কবির প্রার্থনা—

তব নন্দনগন্ধমোদিত ফিরি সুন্দর ভুবনে
তব পদরেণু মাখি লয়ে তনু সাজে যেন সদা সাজে গো।

ঈশ্বরের যে রাগিণী আমাদের 'জীবনকুঞ্জে' সদা ধ্বনিত হয় তাঁর আসন আমাদের 'হৃদয় পদ্মেই বিরাজিত'। অর্থাৎ সব সূক্ষ্মতর ভাবনাগুলি যেন ফুলের গন্ধের সঙ্গেই সম্পর্কিত।

নিভৃত মনের বনের ছায়াটি ঘিরে
না দেখা ফুলের গোপন গন্ধ ঘিরে।

কবির প্রেম ও প্রকৃতির গানগুলিও যেন পুষ্প গন্ধ সুরভিত ।

দিনশেষের রাঙামুকুল জাগল চিতে,
সঙ্গোপনে ফুটবে প্রেমের মঞ্জরীতে॥

গীতবিতানের প্রেম পর্যায়ের একটি গানে কবি প্রিয়তমাকে রজনীগন্ধার কাননে নিবিড় মিলনক্ষণে আহ্বান করেছেন। কবির ঘ্রাণ চেতনার মধ্য দিয়ে অনেক সময় সূক্ষ্ম অতীত স্মৃতি বেদনার অনুভূতিও ফিরে এসেছে।

যে ফুল গেছে সকল ফেলে গন্ধ তাহার কোথায় পেলে,
যার আশা আজ শূন্য হল কী সুর জাগাও তাহার আশে।

এই অতীত স্মৃতিবেদনার গন্ধবহ গান যা কবির চেতনায় সজীব মূর্তিতে ধরা দিয়েছে—

বারেক তোমায় শুধাবারে চাই,
বিদায়কালে কী বল নাই।
সে কি রয়ে গেল গো সিক্ত যূথীর গন্ধবেদনে।

কখনও 'যূথীবনের গন্ধ' বার্তা বহন করে নিরুদ্দেশের—

যূথীবনের গন্ধবাণী ছুটল নিরুদ্দেশে।

সিক্ত যূথীর গন্ধেই কবি খুঁজতে চেয়েছেন অনেক না বলা বাণীর স্মৃতি—

যে মিলনের মালাগুলি ধূলায় মিশে হল ধূলি
গন্ধ তারি ভেসে আসে আজি সজল সমীরণে।

গন্ধ রূপকে প্রেমের মোহমাদকতা ভরিয়ে রেখেছে কবিকে—

আমার মনের মোহের মাধুরী
মাখিয়া রাখিয়া দিয়ো তোমার
অঙ্গ সৌরভে।

অনুচ্চারিত প্রেমের বাণী, কোথাও বা বিরহ যেন কবির হৃদয়তন্ত্রীতে আঘাত করে চলেছে অবিরত—

রজনীগন্ধা অগোচরে যেমন রজনী স্বপনে ভরে সৌরভে
তুমি জানো নাই, তুমি জানো নাই, তুমি জানো নাই,
মরমে আমার ঢেলেছ তোমার গান ।

রজনীগন্ধার সৌরভ কখনও যেন এক অজানা মানসীর আগমনবার্তা কবির কাছে নিয়ে এসেছে—

রজনীগন্ধার পরিমলে সে আসিবে আমার মন বলে।

পুষ্প গন্ধের সঙ্গে কবি বৈষ্ণব পদাবলীর অনুষঙ্গও মিশিয়ে দিয়েছেন। কোথাও কোথাও তা এসেছে পরান সখার বেশে—

ওগো শোনো কে বাজায়
বনফুলের মালার গন্ধ বাঁশির তানে মিশে যায় ।
ফুলের গন্ধ বন্ধুর মতো জড়ায়ে ধরিছে গলে।

যা অদৃশ্য তাও যেন দৃশ্যমান হয়ে যায় কবির কাছে কোনো গানে—

গন্ধ তারি রহি রহি বাদল বাতাস আনে বহি,
আমার মনের কোণে কোণে বেড়ায় সঞ্চারি।

বাতাসে ভেসে আসা ফুলের সুবাস ঘ্রাণেন্দ্রিয়কে সচেতন করে মনের কোণে স্বপ্নের দূতীর আভাস বয়ে আনছে কোনো গানে—

মন যে বলে চিনি চিনি
যে গন্ধ রয় এই সমীরে।

কে ওরে কয় বিদেশিনী চৈত্ররাতের চামেলিরে।

সীমার সঙ্গে অসীমকে মিশিয়ে দিয়েছেন কবি কখনও—

ধরণীর গগনের মিলনের ছন্দে
বাদল বাতাস রাতে মালতীর গন্ধে।

আবার মানবিক পরিমণ্ডল ছেড়ে প্রাকৃতিক মাটির সোঁদা গন্ধের বার্তা বয়ে এনেছে বর্ষার আগমনকে সূচিত করে—

আবার এসেছে আষাঢ় আকাশ ছেয়ে
আসে বৃষ্টির সুবাস বাতাস বেয়ে।

বিচিত্র পর্যায়ের গানেও পাই চষা মাটির গন্ধ প্রসঙ্গ—

রৌদ্র ওঠে বৃষ্টি পড়ে, বাঁশের বনে পাতা নড়ে
বাতাস ওঠে ভরে চষা মাটির গন্ধে।

ঝরা ফুলের গন্ধ বসন্তের বিদায়কে জানান দিচ্ছে, যা কবির মনকে বিরহে, বিচ্ছেদ বেদনায় ভারাক্রান্ত করে তুলেছে—

অধীর সমীর ভরে উচ্ছ্বসি বকুল ঝরে
গন্ধ সনে মন সুদূর বিলীন।

স্বদেশ পর্যায়ের অন্তর্গত "আমার সোনার বাংলা আমি তোমায় ভালোবাসি" গানে বাংলাদেশের প্রাকৃতিক সৌন্দর্য শোভার বর্ণনা ও বঙ্গজননীর মহিমা প্রকাশ করতে গিয়েও অসাধারণ কবিত্বে আকাশ, বাতাস, বটের মূল, নদীর কূল, ধূলামাটি, সন্ধ্যাপ্রদীপ, ধেনুচরা মাঠ, খেয়াঘাট, ছায়ায় ঢাকা পল্লী, ধান ভরা আঙিনায় পাশাপাশি আমের ঘ্রাণেরও উল্লেখ করে আমাদের ঘ্রাণেন্দ্রিয়কে সচকিত করছেন—

ওমা ফাগুনে তোর আমের বনে
ঘ্রাণে পাগল করে

সুর ও বাণীর মাধ্যমে স্বাদেন্দ্রিয়ের আস্বাদন

অন্য ইন্দ্রিয়গুলির তুলনায় কম হলেও স্বাদেন্দ্রিয়কেও রবীন্দ্রনাথ তাঁর গানে এক সূক্ষ্মতর ব্যঞ্জনায় প্রকাশ করতে প্রয়াসী হয়েছিলেন। যদিও কবির কবিত্বে এই ইন্দ্রিয়ানুভূতি কিছুটা দুর্বল, অতীন্দ্রিয়তা এবং অনির্বচনীয় ভাবপ্রকাশের নিরিখে। আলোচনার পরিপ্রেক্ষিতে উল্লেখ্য—পূজা পর্যায়ের 'গান' উপপর্যায়ের 'তোমার কাছে এ বর মাগি' গানটিতে সুরকে আস্বাদন করায় কবি মাতৃদুগ্ধের প্রসঙ্গ এনেছেন—

যেমনি নয়ন মেলি যেন মাতার স্তন্য সুধা হেন
নবীন জীবন দেয় গো পুরে গানের সুরে।

শিশুর বাঁচার প্রেরণা যেমন মাতৃস্তন্য তেমনি সুরকেও কবি একই প্রকারে আস্বাদন করে নিবিড়ভাবে গ্রহণ করতে চেয়েছেন যা এক সূক্ষ্ম পেলব অনুভূতির জন্ম দিয়েছে। 'সুধা' শব্দটির মধ্যেই স্বাদেন্দ্রিয় চেতনাকে স্পর্শ করার একটি স্পষ্ট ইঙ্গিত প্রতিভাত হচ্ছে। 'বন্ধু' উপপর্যায়ের 'তোমার সুর শুনায়ে যে ঘুম ভাঙ্গাও' গানটিতে কবি আলো-কে সুধা রূপে পান করার ইচ্ছা প্রকাশ করেছেন অন্তরঙ্গতার সঙ্গে—

অন্তরে তার আলোকসুধা, গোপনে চায় আলোকসুধা।

একই প্রসঙ্গের অবতারণা হয়েছে 'মোর হৃদয়ের গোপন বিজন ঘরে' গানটিতে—

হৃদয়পাত্র সুধায় পূর্ণ হবে
তিমির কাঁপিবে গভীর আলোর রবে—
প্রিয়তম হে জাগো জাগো জাগো।

দিনান্তে সকল কাজের অবসানে ঈশ্বরের সঙ্গে মিলনের আস্বাদনের বাসনায় কবি যেন রাত্রির স্তব্ধতায়, স্নিগ্ধতায় 'সুধারস' পানের ইঙ্গিত করেছেন 'এবার আমায় ডাকলে দূরে' গানটিতে—

স্তব্ধ রাতের স্নিগ্ধ সুধা পান করাবে তৃষ্ণাতুরে

'গান' উপপর্যায়ের 'গানের করুণাতলায় তুমি সাঁধের বেলায় এলে' গানটিতে স্বাদেন্দ্রিয়কে সম্পৃক্ত করার মত একটি শব্দ কবি ব্যবহার করেছেন, 'পেয়ালা'—যা আমাদের আশ্চর্য করে—

যে সুর চাঁপার পেয়ালা ভরে দেয় আপনায় উজাড় ক'রে,
যায় চলে যায় চৈত্রদিনের মধুর খেলা খেলে।

স্বাদেন্দ্রিয়ের সঙ্গে সম্পর্কিত 'অমৃত', 'মধু' শব্দ দুটির ব্যবহারও রবীন্দ্রনাথের গানে পরিলক্ষিত হয় ।

ডুবি অমৃত পাথারে,
অমৃতের সাগরে আমি যাব রে
তৃষ্ণা জ্বলিছে মোর প্রাণে।

'আলোকের এই ঝর্ণাধারায় ধুইয়ে দাও' গানটিতেও দেখি 'অমৃত' শব্দের অপূর্ব ব্যবহার—

আমার পরাণ বীণায় ঘুমিয়ে আছে অমৃত গান।

কখনও দেখি কবির আকুল প্রার্থনা বন্ধুরূপী ইশ্বরের প্রতি—

হে মোর দেবতা, ভরিয়া এ দেহ প্রাণ
কী অমৃত তুমি চাহ করিবারে পান ?

'বন্ধু' উপপর্যায়ের একটি গান 'সে দিনে আপদ আমার যাবে কেটে' এখানে কবি কী অসাধারণ দক্ষতায় মধু শব্দের ব্যবহার এনেছেন—

তখন তোমার গন্ধ তোমার মধু আপনি বাহির হবে বধুঁ হে

অথবা, 'ও অকূলের কূল, ও অগতির গতি' গানে দেখি,

ও নয়নের আলো, ও রসনার মধু
ও রতনের হার ও পরানের বধুঁ।

'প্রার্থনা' উপপর্যায়ে একটি গান উল্লেখ করা যেতে পারে যা রবীন্দ্রনাথের স্বাদেন্দ্রিয়ের চেতনাকে এক অতীন্দ্রিয়লোকে নাড়া দিয়েছে যা আমাদের চিত্তকে গভীরভাবে নাড়া দেয়—

পাত্রখানা যায় যদি যাক ভেঙে চুরে. . .
আছে অঞ্জলি মোর, প্রসাদ দিয়ে দাও না পুরে॥
সহজ সুখের সুধা তাহার মূল্য তো নাই,
ছড়াছড়ি যায় সে যে ওই যেখানে চাই. . .

স্পর্শ চেতনার উপলব্ধি

স্পর্শচেতনা রবীন্দ্রনাথের গানে নানা আঙ্গিকে ধরা দিয়েছে। এই স্পর্শ তাঁর গানে কখনো শারীরিক অনুভূতি, কখনো প্রাকৃতিক উষ্ণতা ও শীতলতার অনুভূতি, কখনো বা মানসিক চেতনা হয়ে ব্যঞ্জনধর্মী হয়ে উঠেছে। অর্থাৎ বৈজ্ঞানিক চেতনার সঙ্গে সঙ্গে যেন অতীন্দ্রিয় চেতনারও উপলব্ধি ঘটাচ্ছে। কবির সারা জীবনের বিশ্বাস—

জানি জানি, বন্ধু জানি. . .
তোমার আছে তো হাতখানি।

এই হাতের স্পর্শানুভুতি কী অতীন্দ্রিয় নয় ?

আঁধার থাকুক দিকে দিকে আকাশ-অন্ধ করা
তোমার পরশ থাকুক আমার হৃদয় ভরা।

এই স্পর্শ যেন কবির মনে অন্ধকারেও এক আত্মবিশ্বাসের জাগরণ ঘটায়। কবির মনে প্রবল আশা—

উজিয়ে যেতে চাই যতবার গর্ব সুখে,
তোমার স্রোতের প্রবল পরশ পাই যে বুকে।[৪]

ঈশ্বর তাঁর কাছে 'অন্তরতর'। তাঁর সুগভীর স্পর্শে কবির হৃদয় বীণার তন্ত্র, সুখে, দুঃখে, আনন্দে, ছন্দে, ঝংকৃত হয়—

কে গো অন্তরতর সে
আমার চেতনা আমার বেদনা তারি সুগভীর পরশে।

একই ভাবের দ্যোতনা দেখা যায়—'সুন্দর' উপপর্যায়ের 'লহো লহো তুলে লহো নীরব বীণাখানি' গানটিতে। তিনি বলেছেন—

পরশ দিয়ে সরস করো ভাসাও অশ্রুজলে,
ওহে সুন্দর হে সুন্দর।

'শেষ' উপপর্যায়ের একটি গানে কবির স্পর্শ চেতনার ভাব-ব্যঞ্জনা বিশেষভাবে ইঙ্গিতবাহী—

যা পেয়েছি প্রথম দিনে সেই যেন পাই শেষে,
দু হাত দিয়ে বিশ্বেরে ছুঁই শিশুর মত হেসে।

একই গানে তিনি প্রকাশ করলেন তাঁর বিশেষ অনুভূতি যে তাঁর পরমেশ্বর যেন সর্বদাই তাঁর অতি নিকটে রয়েছেন যাকে জোর করে খুঁজতে হয়না—

খুঁজতে যারে হয় না কোথাও চোখ যেন তায় দেখে,
সদাই যে রয় কাছে তারি পরশ যেন ঠেকে।

যেখানেই তাঁর স্পর্শ সেখানেই যেন সুন্দর, সেখানেই আশার আলো, দুঃখ যেন স্পর্শ করে না—

আঁধারের গায়ে গায়ে পরশ তব
সারা রাত ফোটাক তারা নব নব

'সুর' ছিল কবির কাছে শ্রেষ্ঠ নৈবেদ্য ঈশ্বরের প্রতি। তাই হৃদয়ের অন্তঃস্থল থেকে উঠে আসা গানই ঈশ্বরের কাছে পৌঁছবে, এই ছিল কবির বিশ্বাস—

আমার যে গান তোমার পরশ পাবে
থাকে কোথায় গহন মনের ভাবে।

ঈশ্বরকে কবি বন্ধুরূপে দেখেছেন। তাই 'বন্ধু' উপপর্যায়ের 'তুমি একলা ঘরে বসে বসে কী সুর বাজালে' গানে কবি তাঁকে 'দিনের আলোয়,' 'রাতের স্বপনে,' 'আঁধার যামিনী'—তে, 'আকাশপারের তারার রাগিণী'র মধ্যে রাত্রি শেষে 'শিশির—ধোয়া প্রথম সকালের সূর্যরশ্মির প্রথম স্পর্শের মতই তাঁর চেতনায় অনুভব করেছেন যা তাঁর হিয়ায় বাঁশরির মত বেজে উঠেছে—

তোমার পরশ রতন গেঁথে গেঁথে আমায় সাজালে
প্রভু গভীর গোপনে।

'বন্ধু' উপপর্যায়ের আর একটি গানের কথা অবশ্যই উল্লেখ্য—যেখানে কবি ঈশ্বরকে 'বন্ধু,' 'প্রিয়' সম্ভাষণ করে তাঁর অতীন্দ্রিয় স্পর্শকে পাবার অভীপ্সা প্রকাশ করছেন—

মাঝে মাঝে প্রাণে তোমার পরশখানি দিয়ো।

আবার সেই গানেই বলছেন—

হাতখানি ওই বাড়িয়ে আনো, দাও গো আমার হাতে
ধরব তারে ভরব তারে, রাখব তারে সাথে।

এখানে স্পষ্ট করে স্পর্শের কথা না থাকলেও সরাসরি স্পর্শচেতনাকেই আলোকিত করছে।

সায়ন্তনের ক্লান্ত ফুলের গন্ধ হাওয়ার পরে
অঙ্গবিহীন আলিঙ্গনে সকল অঙ্গ ভরে।

'শেষ' উপপর্যায়ের এই গানটিতে কবি বিমূর্ততার দিকে ঝুঁকেছেন। 'অঙ্গবিহীন আলিঙ্গনে' এই শব্দ দুটির অসাধারণ প্রয়োগে কবি স্পর্শচেতনাকে বিমূর্ততার প্রতি ইঙ্গিতবাহী করেছেন যা শুধুমাত্র ইন্দ্রিয়চেতনায় আবদ্ধ থাকেনি, ইন্দ্রিয়াতীত স্পর্শ চেতনার ইঙ্গিত দিচ্ছে। স্পর্শের আভাস রবীন্দ্রনাথের মনকে রোমাঞ্চিত, শিহরিত, পুলকিত করে তুলেছে অহরহ । সেই সম্মোহনশীল অনুভূতিকে তিনি প্রকাশ করলেন পূজা পর্যায়ের 'অন্তর্মুখে' উপপর্যায়ের 'আকাশ জুড়ে শুনিনু ওই বাজে তোমারি নাম সকল তারার মাঝে' গানটিতে। 'নাম' যা শ্রুতি বা ধ্বনির বিষয় সেই বিমূর্ত বিষয়টি কবি সরাসরি স্পর্শচেতনার সঙ্গে যুক্ত করলেন অসাধারণ কবিত্ব ও কল্পনাশক্তির প্রয়োগ যা শান্তিবারির মত তার সমস্ত বেদনাকে ধুয়ে দিল—

সে নামখানি নেমে এল ভুঁয়ে, কখন আমার ললাট দিল ছুঁয়ে
শান্তিধারায় বেদন গেল ধুয়ে —আপন আমার আপনি মরে লাজে।

অতি পরিশুদ্ধ হয়ে তার জীবন ধন্য করার জন্য ইশ্বরের কাছে প্রার্থনা জানিয়েছেন—

আগুনের পরশমণি ছোঁয়াও প্রাণে,
এ জীবন পুণ্য করো দহন দানে।

অগ্নির তাপ যেমন করে সমস্ত কিছুকে দগ্ধ করে তেমনি করেই অন্তরের সমস্ত রিক্ততা, গ্লানি, দৈন্যতাকে কবি আগুনে দগ্ধ করে পরিশুদ্ধ হয়ে অন্তরকে, জীবনকে নির্মল করে তুলতে চেয়েছেন। স্বদেশ পর্যায়ের গানে কবি দেশমাতৃকার ছায়ায়, ধূলামাটির, আঁচলের স্পর্শের কথা ব্যক্ত করেছেন সরাসরি—স্পর্শসূচক কোনো শদের প্রয়োগ ব্যতীত। যেমন—

কী শোভা, কী ছায়া গো, কী স্নেহ, কী মায়া গো—
কী আঁচল বিছায়েছ বটের মূলে নদীর কূলে কূলে।

আবার, 'তোমরি ধূলামাটি অঙ্গে মাখি ধন্য জীবন মানি।'
এবং 'তখন খেলাধূলা সকল ফেলে, ওমা, তোমার কোলে ছুটে আসি।'
অথবা, 'শুধু জানি আমার অঙ্গ জুড়ায় তোমার ছায়ায় এসে।'

'প্রেম' পর্যায়ের গানে কবির স্পর্শচেতনা শুধু স্পর্শেন্দ্রিয়তেই সীমাবদ্ধ নেই, তা মনকে নিয়ে গেছে এক অতীন্দ্রিয়তার বাতাবরণে।

যে ছায়ারে ধরব বলে করেছিলেম পণ
আজ সে মেনে নিল আমার গানেরই বন্ধন।

গান দুটিতে যে 'পরশ' কবি উপলব্ধি করেছেন তাঁর সুরের প্রতি প্রেমের কথাই ব্যক্ত করেছে। কবির আত্মনিবেদন যা প্রেম পর্যায়ের গানগুলিতে মূর্ত হয়েছে ছত্রে ছত্রে তার বলিষ্ঠ উদাহরণ—

হে সখা, বারতা পেয়েছি মনে মনে তব নিঃশ্বাস পরশনে,

এসেছ অদেখা বন্ধু দক্ষিণ সমীরণে।

এই দক্ষিণ সমীরণেই কবির মন যেমন উতলা হয়ে ওঠে অদেখা বন্ধুর জন্য, তেমনই অধীর পবনে তার উত্তরীয়র স্পর্শও অনুভব করেন যা তাঁকে শিহরিত করে তাঁর মনকে প্রিয়দর্শনের আশায় বিমগ্ন করে—

অধীর পবনে তার উত্তরীয় দূরের পরশন দিল কি ও. . .
রজনীগন্ধার পরিমলে, 'সে আসিবে' আমার মন বলে।

কবি মাঝে মাঝে স্মৃতিবেদনাতুর হয়ে পড়েন—

আমায় থাকতে দে না আপন মনে
সেই চরণের পরশখানি মনে পড়ে ক্ষণে ক্ষণে।

গানের সর্বাঙ্গে স্মৃতির প্রলেপ । আশ্চর্য শব্দসম্ভারী একটি প্রেমের গান যেখানে কবি অনন্য ভঙ্গীতে স্পর্শের কথা সরাসরি না বলেও প্রত্যেক শ্রোতা বা পাঠকের মনে সুর ব্যাতিরেকেও এক অপূর্ব মোহের সঞ্চার করতে সক্ষম হয়েছেন। 'তুমি সন্ধার মেঘমালা' গানটিতে আপন মনের মাধুরী মিশিয়ে, হৃদয় রক্তরাগে চরণ রাঙ্গিয়ে দিয়ে 'মোহের স্বপন অঞ্চল নয়নে পরায়ে, সঙ্গীত অঙ্গে অঙ্গে জড়ায়ে' দিয়ে স্পর্শের ইঙ্গিতিবাহী শব্দের ঝংকারে আমাদের মনকে রোমাঞ্চিত করেছেন। 'তুমি আমারি, তুমি আমারি'—এই শব্দগুলি যেভাবে কোষে কোষে অনুরণিত হচ্ছে তা স্পর্শ চেতনা ব্যতীত আর কী হতে পারে? কবি মাঝে মাঝে রাধাভাবে ভাবিত হয়েছেন প্রেমের গানে। বৈষ্ণব পদাবলীর অনুষঙ্গ কবির গানে পরতে পরতে জড়িয়ে আছে।

কেন আমার রজনী যায়, কাছে পেয়ে কাছে না পায়—
কেন গো তার মালার পরশ বুকে লাগেনি।

গানের ছত্রগুলি এবং পরশ শব্দটি এখানে 'রাধাকৃষ্ণের প্রেম বিরহ'র কথাই যেন মনে পড়িয়ে দেয় ।

প্রকৃতি পর্যায়ের গানে কবির স্পর্শ চেতনা কখনো প্রকৃতির মধ্যে সরাসরি, কখনো বা প্রেমের অনুষঙ্গে ধরা পড়েছে।

কখন বাদল ছোঁয়া লেগে
মাঠে মাঠে ঢাকে মাটি সবুজ মেঘে মেঘে।
শীতের পরশ থেকে থেকে যায় বুঝি ওই ডেকে ডেকে

ওগো দখিণ হাওয়া, ও পথিক হাওয়া, দোদুল দোলায় দাও দুলিয়ে
নূতন-পাতার-পুলক-ছাওয়া পরশখানি দাও বুলিয়ে।।

উপরক্ত গানগুলিতে স্পর্শ চেতনা বর্ষা, শীত এবং বসন্ত ঋতুর স্পর্শের অর্থেই প্রকাশিত । কিন্তু প্রকৃতির গানের মধ্যেই স্পর্শ চেতনা প্রেমের অনুষঙ্গে আমাদের ইন্দ্রিয়কে যে সজাগ করে তোলে তার উদাহরণ পাওয়া যায়—'একটুকু ছোঁয়া লাগে একটুকু কথা শুনি' গানটিতে এবং 'এসো গো জ্বেলে দিয়ে যাও' গানটির 'কম্পিত বক্ষের পরশ মেলে কি সজল সমীরণে'—এই ছত্রে প্রকৃতির জন্যেও কবি কখনো কারুর স্পর্শের অনুভূতি পান, কখনো বা ঋতুই স্বয়ং শিহরিত এবং রোমাঞ্চিত হয়, ঋতুর পরিবর্তনের স্পর্শে। প্রত্যেক ঋতুর পরিবর্তনের পৃথক স্পর্শানুভূতি আমাদের মধ্যেও সঞ্চারিত হয় । একটি অনন্যসাধারণ উদাহরণ হিসেবে উল্লেখ করা যায় বর্ষা ঋতুর 'কদম্বেরই কানন ঘেরি আষাঢ় মেঘের ছায়া খেলে' গানটি। যে গানে কবি বলেছেন—

বরষণের পরশনে শিহর লাগে বনে বনে,
বিরহী এই মন যে আমার সুদূর পানে পাখা মেলে।

উপসংহার

পরিশেষে এ কথা বলা যায় মানুষ তার পঞ্চইন্দ্রিয় দিয়ে যে চেতনা লাভ করে, সেগুলি ভাবের জগতে মিলেমিশে এক অপরূপ ইন্দ্রিয়াতীত অনুভবের জন্ম দেয় তার মনোজগতে। এই মন হল আমাদের সেই ষষ্ঠ ইন্দ্রিয় যা শুধুই গভীর উপলব্ধির জগৎ তৈরি করে। ভাষাতে সে অবর্ণনীয় কিন্তু উপলব্ধিতে চরম সত্য । মনের এই ক্রিয়াশীল অতীন্দ্রিয় বোধসত্তাই রবীন্দ্রনাথের গানের ভাববস্তু যা তাঁর গভীর চিন্তন, মনন, অভিজ্ঞতা, উপলব্ধির ও অনুভূতির সফল মিশ্রণ । রবীন্দ্রনাথের গান এই সংযমী, অনন্য উপলব্ধির গভীরতায়, কল্পনাশক্তির সৃজনতায়, আস্বাদনের নিবিড়তায় পূর্ণ হয়ে ইন্দ্রিয়চেতনাকে অনায়াসে অতীন্দ্রিয় চেতনার আলোতে, বোধে, মননে উদ্ভাসিত করে তুলেছে।

তুমি নব নব রূপে এসো প্রাণে,
এসো গন্ধে বরণে এসো গানে।।
এসো অঙ্গে পুলকময় পরশে,
এসো চিত্তে সুধাময় হরষে
এসো মুগ্ধ মুদিত দু'নয়ানে।।

তথ্যসূত্র

১। ড. কৃষ্ণলাল মুখোপাধ্যায়, *রবীন্দ্রকাব্যে রূপকল্প*, পৃ.৭৫ ।
২। ড. সুধাংশু শেখর শাসমল, *ধ্বনির শিল্প রবীন্দ্রসঙ্গীত*, পৃ.১৪০ ।
৩। তদেব, *রবীন্দ্রকাব্যে রূপকল্প*, পৃ.৮৯।
৪। পূজা, পৃ.২০৩।

গ্রন্থপঞ্জী

১। ড. অমলেন্দু বসু, *রবীন্দ্রনাথের বাক্‌প্রতিমা*, সম্পাদক শ্রী পুলিন বিহারী সেন, কোলকাতা: বাক্‌সাহিত্য, ১৩৬৮।
২। অশোক বিজয় রাহা, *রবীন্দ্রকাব্যে ইন্দ্রিয়চেতনার মিশ্রন ও রূপান্তর*, বিশ্বভারতী পত্রিকা, ১৩৬৮ ।
৩। ড. নীহাররঞ্জন রায়, *রবীন্দ্রসাহিত্যের ভূমিকা*, প্রথম সংস্করণ, কোলকাতা: নিউ এজ পাবলিশার্স, ১৩৪৮।
৪। মঞ্জুভাষ মিত্র, 'রবীন্দ্রনাথের গান ও রোমান্টিক কল্পনা,' *পশ্চিমবঙ্গ রবীন্দ্রসংখ্যা*, ১৪১০।
৫। মানস মুখোপাধ্যায়, 'রবীন্দ্রসংগীত: শ্রবণে ও মননে,' *পশ্চিমবঙ্গ*, বর্ষ ২১, সংখ্যা ৪৩, কোলকাতা, ১৯৮৮।
৬। রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর, *গীতবিতান*, ১ম, ২য়, ৩য় খন্ড, প্রথম প্রকাশ, কোলকাতা: বিশ্বভারতী, ১৩৪৫, ১৩৪৮, ১৩৫৭ ।
৭। ড. লীলাশ্রী বসু, *নিভৃত প্রাণের দেবতা*, প্রথম প্রকাশ, কোলকাতা: বেস্ট বুকস, ১৯৯৪,।
৮। শৈলজারঞ্জন মজুমদার, 'রবীন্দ্রসঙ্গীতের মর্মলোকে,' *রবীন্দ্রপ্রসঙ্গ*, পশ্চিমবঙ্গ সরকার, প্রথম প্রকাশ, ১৩৯৫ ।

ড শাশ্বতী রায়চৌধুরী, অ্যাসিস্ট্যান্ট প্রফেসর, রবীন্দ্রসঙ্গীত বিভাগ, পদ্মজা নাইডু কলেজ অফ্ মিউজিক, বর্ধমান বিশ্ববিদ্যালয়, বর্ধমান।
Email: saswati.src@gmail.com

পাশ্চাত্য সংগীতের ইতিবৃত্ত

সাবরিনা আক্তার টিনা

পাশ্চাত্য সংগীতের বিশেষত্ব হার্মনি নির্ভরতা আর পরিবেশন প্রণালীর ভিন্নতা। ইউরোপীয় সংগীত বা পাশ্চাত্য সংগীতের বির্বতনকে সংগীত ঐতিহাসিকগণ কয়েকটি পর্যায়ে ভাগ করেছেন, যথা: রোমানেস্ক যুগ, গথিক যুগ, রেনেসাঁ যুগ, বারোক যুগ, রোকোকো যুগ, ক্ল্যাসিসিজম্, রোম্যান্টিসিজম, ইমপ্রেশনিস্টিক্ যুগ, এক্সপ্রেশনিজম্ প্রভৃতি যুগের সংগীত। পাশ্চাত্য সংগীতের বৈশিষ্ট্যর মধ্যে রয়েছে খরজ, পলিফোনি, হার্মনি, ইন্টারভ্যাল, টোনিক (Tonic), লয়, তাল ও ছন্দ, সোনাটা, সিমফোনি, ফাগ, রেপসডি, কনচার্টো, কম্পাংক, বাদ্য যন্ত্রে সুর, নির্দিষ্ট সুর, স্কেলের ব্যবহার, পাশ্চাত্য যন্ত্র, একসেন্ট, অঙ্গ, মোড, মেলোডি।

প্রাচ্য ও পাশ্চাত্য সংগীতের সর্বাগ্রে যে বিষয়টি আমাদের দৃষ্টি আকর্ষণ করে, তা হলো—প্রাচ্য সংগীতের মেলোডি (গানের সুর) সর্বস্বতা এবং পাশ্চাত্য সংগীতের হার্মনি (স্বরসম্মিলন) নির্ভরতা। আর যে প্রভেদ লক্ষ্য করা যায় তা হল পরিবেশন প্রণালীর ভিন্নতা। পাশ্চাত্য সংগীতে শিল্পী হলেন সুরকারের অধীনস্থ যন্ত্রবিশেষ। শিল্পীর সেখানে সুরবিহারের কোনো অবকাশ নেই। অন্যদিকে প্রাচ্য সংগীতে পরিবেশনরত শিল্পী একটা সুনির্দিষ্ট সুরের গাঁথুনিতে নিজের ইচ্ছে মতো সুরের ফসল বুনে চলেন। গুহাবাসী আদিম মানুষ থেকে বর্তমান সভ্য মানুষের সংগীতও তদনুপাতেই ধীরে ধীরে সময় ও সভ্যতার উন্মেষের সঙ্গে সামঞ্জস্য রেখে সৃষ্ট হয়েছে। আর পাশ্চাত্য সংগীতের শুরু প্রাচীন মিশরের সংগীত কলার অনুসরণে। এর বিবরণ পাওয়া যায় গ্রীক ইতিহাসে। গ্রীসের একাধিক ঐতিহাসিক একথা স্বীকার করেছেন যে তাঁদের জাতীয় সভ্যতার আদি যুগে স্পষ্ট ভাবে মিশরের সংগীতের প্রভাব ছিল সুস্পষ্ট। বিখ্যাত গ্রিক অঙ্কশাস্ত্রজ্ঞ পিথাগোরাস্ই (খ্রিঃ পূ. ৫৮২–৫০০) সংগীত এবং অন্যান্য কয়েকটি বিষয়ে শিক্ষালাভ করতে সবার আগে মিশরে গিয়েছিলেন। সংগীতের বিভিন্ন স্বরের তারতম্যের উপর এক মৌলিক গবেষণা করেছিলেন। সেই গবেষণা অনুসরণ করে রোমক বৈজ্ঞানিক বেগথিয়ুস আরোও অনেক গবেষণা করেন। রোমানরা সংগীত শিখেছিলেন গ্রীকদের থেকে।

রোমক ধর্মীয় নেতা অগাস্টিন (খ্রিঃ ৩৫৪–৪৩০)-এর মতে সংগীত আত্মাকে শোধন করে এবং মনকে আপ্লুত করে। তিনি ছয়টি সংগীত পুস্তক প্রণয়ন করেছিলেন এবং সংগীতে তাল ও সুরের সমন্বয়ের উপর তাঁর প্রখর দৃষ্টি ছিল। সংগীতের ইতিহাসে দেখা যায়, বিবর্তনের সাথে সাথে এর ব্যবহারের পরিধি বাড়তে খাকে, স্বরলিপি লিপিবদ্ধ করার জন্য বিভিন্ন প্রকার নিয়মশৈলী আবিষ্কৃত হতে থাকে এবং বাদ্যযন্ত্রের রূপ পরিবর্তন ঘটতে থাকে।

ইউরোপীয় সংগীত বা পাশ্চাত্য সংগীতের বিবর্তনকে কয়েকটি পর্যায়ে ভাগ করা যায়:

১. রোমানেস্ক যুগের সংগীত

প্রাচীন কাল থেকে এক হাজার খ্রিষ্টাব্দ পর্যন্ত কালকে পাশ্চাত্যে রোমানেস্ক যুগ বলা হয়। সে যুগের সংগীতের ধারা সমকালীন কলা ও কৃষ্টির সঙ্গে ওতপ্রোতভাবে জড়িত। সেই বিশেষ ধারা গৃহনির্মাণ, গির্জার স্থাপত্য ও চারুকলা ইত্যাদির সবকিছুতেই পরিলক্ষিত হয়। তৎকালে ধর্মীয় সংগীত বিশেষ প্রচলিত ছিল। ফরাসি দেশের বিভিন্ন প্রদেশের চারণকবিরা ও 'মিন্নে সিঙ্গার্স' নামক জার্মানগণ গ্রামে-গঞ্জে ঘুরে ঘুরে ধর্মসংগীত গাইত। ব্যাপারটা অনেকটা আমাদের দেশের বাউল, বৈরাগী ও মুর্শেদিদের মতো।

এসময় বিভিন্ন বাদ্যযন্ত্রের ব্যবহার দেখা যায়। 'স্ট্রেইট ট্রাম্পেট' (সোজা আকারের ভেরী), 'লিটমাস' (ইংরেজী জে অক্ষরের আকারের ভেরী), 'বাকসিন' (আরেক শ্রেণীর ভেরী), ঢাক এবং খঞ্জনীর বিশেষ সমাদর ছিল। রোমানরা সে সময় একটি সুন্দর বাদ্যযন্ত্র আবিষ্কার করেছিলেন সেটি আজকের অর্গানের আদি সংস্করণ। গ্রীকের 'সিরিন্কস' যন্ত্রটির কিছু পরিবর্তন করে সে যন্ত্রটি তৈরী করা হয়েছিল।

গীর্জাগুলোতে প্রশিক্ষণপ্রাপ্ত গায়ক নিযুক্ত করার জন্য ইউরোপে চতুর্থ শতাব্দীতে সংগীত বিদ্যালয় প্রতিষ্ঠিত হতে থাকে। উপাসনা সংগীতগুলো নিত্য নতুন সুরে গাইবার ফলে এর সঠিক সংরক্ষণের প্রয়োজনীয়তা অনুভূত হতে থাকে এবং নানা তর্কবিতর্কের সৃষ্টি হয়। খ্রিষ্টিয় চতুর্থ থেকে সপ্তম শতকের মধ্যে ঘটনাগুলো ঘটে। সেইন্ট এমব্রস (৩৪০–৩৯৭ খ্রিঃ) এবং সেইন্ট গ্রেগরী (৫৪০–৬০৪ খ্রিঃ) এই যুগে সংস্কারক হিসেবে সবচেয়ে বেশী খ্যাতি অর্জন করেছিলেন। তারা সমকালীন ধর্ম সংগীতকে সুস্থ, রুচিসম্মত, উন্নত এবং প্রগতিশীল এক রূপ দান করে সংগীত-শাস্ত্রে কতগুলো অভূতপূর্ব শৈলী উদ্ভাবন করেছিলেন। গায়কদের মধ্যে সমবেত সংগীতের প্রচলন ছিল, স্বরের তারতম্য তখনো শুরু হয়নি এবং স্বরলিপি সংরক্ষণের ও নানারকম পদ্ধতিও অনুসৃত হতে থাকে।

২. গথিক যুগ

রোমানেস্ক যুগের পরবর্তী ৫০০ বছর সময়কালকে বলা হয় 'গথিক যুগ' (খ্রিষ্টপূর্ব ১৪০০ পর্যন্ত)। তৎকালীন সংগীত রোমনেস্ক যুগের সংগীতের চেয়ে উৎকৃষ্ট ছিল। নেদারল্যান্ডে সেই যুগের সংগীত খুব উৎকর্ষ লাভ করেছিল এবং যার প্রভাব ক্রমে ক্রমে ফরাসি সংগীতের উপর বিস্তৃত হয়েছিল। পারি শহরের নটরদাম গীর্জা ও সোরবোঁ বিশ্ববিদ্যালয়ে সেই সময় বুনিয়াদি সংগীতের উপর গবেষণা আরম্ভ হয়। সেই সময় 'মোতে' (গাথা) নামক সংগীতের প্রচলন হয়েছিল। সে যুগের সংগীতের অন্তর্নিহিত অর্থ সহজবোধ্য ছিল না, শ্রোতাবর্গ শুধুমাত্র শব্দানুভব করেই তৃপ্ত হত। সেই সংগীতের সময় নানাপ্রকার বাদ্যযন্ত্র প্রয়োগ করা হত কারণ সুকণ্ঠ সংগীতজ্ঞের খুব অভাব ছিল। বাদ্যযন্ত্রের মধ্যে ছিল বাঁশি, তারের যন্ত্র লিউট, অর্গান, ফিডডেল, ট্রমবৌন।

আনুমানিক দশম শতাব্দীতে জন্ম নেন Guido Artinus (৯৯৫–১০৫০ খ্রিঃ) নামে এক সন্ন্যাসী যিনি এ যুগের সংগীতের ইতিহাসের প্রধানতম সংস্কারক ও পণ্ডিত। তিনিই একটি সম্পূর্ণ অক্টেভের (স্বর-অষ্টকের) সুরের বিন্যাসকে সহজ ভাবে লিপিবদ্ধ করেছিলেন। স্বরলিপি

লিখন পদ্ধতিকে তিনি এমন ভাবে সংস্কার করতে পেরেছিলেন যার বিশেষ কোন পরিবর্তন আজ পর্যন্ত হয়নি। এই যুগে সুরের নোটেশনের প্রচলন শুরু হয়, যাতে সুরটি অন্যের কাছে সহজে পৌঁছে দেয়া যায় এর মাধ্যমে।

তৎকালিন নোটেশনের নমুনা চিত্র

দ্বাদশ শতাব্দী থেকেই ইউরোপের সংগীতে ধর্ম ও অপার্থিব বিষয়বস্তুর চেয়ে পার্থিব জিনিসগুলোর উপর প্রভাব বিস্তার করতে শুরু করে। 'মিন্নে সিঙ্গার্স'রা প্রেমের গান ছাড়াও বীরত্বব্যঞ্জক গান, দেশ প্রেমের গান ও ঋতুরঙ্গের নানা পর্যায়ের লীলা বর্ণনা করে গান রচনা করেন।

খ্রিষ্টীয় ১৪শ শতক পর্যন্ত ইতালির গির্জায় একক কণ্ঠসংগীতকে প্রাধান্য দেওয়া হতো। ক্রমে ক্রমে ইতালিতে 'মাদ্রিগাল' ও 'কাচ্চিয়া' নামক সমবেত সংগীত প্রচলিত হলো। ধর্মীয় সংগীতের ক্ষেত্রেও এল 'কাপ্পেলা' নামক একপ্রকার সমবেত সংগীত।

৩. রেনেসাঁ যুগ

গথিক যুগের পরবর্তীকালে রেনেসাঁ (নবজাগরণ) (খ্রিঃ ১৫০০ থেকে খ্রিঃ ১৬০০ পর্যন্ত) যুগ বলা হয়। ওই সময় সমাজে ধর্মযাজকদের প্রভাব হ্রাস পেতে থাকে এবং সাধারণ মানুষ প্রাধান্য লাভ করে। ব্যবসায়িক বিস্তার ও নতুনধরনের শিল্পকলা প্রবর্তনের সাথে তাল রেখে জনসাধারণের মনোভাব জীবনধারায় পরিবর্তন হতে থাকে এবং আর্থিক স্বচ্ছলতার জন্য তারা প্রাচীন কলা ও কৃষ্টি পুনরুদ্ধার করতে সচেষ্ট হন। সংগীতের ক্ষেত্রে বিশেষ পরিবর্তন দেখা যায়। সেই পরিবর্তনকে লাতিনে বলা হয় 'দায়ে স্পিরিতো ভিভো আইয়ে পারোলে' অর্থাৎ কথার মধ্যে জীবন্ত ভাবসংযোজন। একজন ফরাসি সংগীতবিশারদ সংগীতের ভাবধারাকে চিত্রের মধ্যে প্রতিফলিত করবার চেষ্টা করেছিলেন। মুঘলযুগে আমাদের দেশেও অনুরূপ রাগরাগিণীর চিত্রণ করা হত। বিখ্যাত ইতালীয় চিত্রশিল্পী রাফায়েল (১৪৮৩–১৫২০ খ্রিঃ) ও সংগীতজ্ঞ পালেস্ত্রিনা রেনসাঁস যুগের ঠিক চিত্রণে সমর্থ হয়েছিলেন; অবশ্য একজন চিত্রের মাধ্যমে, অপরজন সংগীতের মাধ্যমে। এই সময়কালে 'গুইলাম্ ডাকে' (১৩৫০–১৪৩২ খ্রিঃ), 'জোহান ওকেনহেম্' (১৪৩০–১৫১৩ খ্রিঃ), 'জোকুইন-ডি-প্রেস' (১৪৪৫–১৫২১ খ্রিঃ), 'উইলার্ট' (১৪৯০–১৫৬৩ খ্রিঃ), 'ওর্ল্যান্ডো লাসাস্' (১৫২০–১৫৯৪ খ্রিঃ) প্রভৃতি মনীষীরা পাশ্চাত্যে সংগীতের প্রচারকল্পে আত্মনিয়োগ করেছিলেন।

সেই সময় পালেস্ত্রিনা (১৫২২–১৫৯৪ খ্রিঃ) নামক পূর্বোক্ত সংগীতজ্ঞ খুব খ্যাতিমান হয়েছিলেন। তার রচিত 'Missa sine nomin' সুরটি দ্বারা প্রভাবিত হয়ে পরবর্তিতে বিখ্যাত সুরকার যোহান সেবাস্তিয়ান বাখ রচনা করেন 'Mass in B mino'। 'Mass in B mino' সুরটি শুনতে চাইলে ইউটিউবের এর নির্দিষ্ট লিংকটিতে পাওয়া যাবে।[১] এবং যোহান সেবাস্তিয়ান বাখ এর 'Mass in B mino' কম্পোজিশন শোনা যাবে অপর একটি লিংক এ।[২]

রোমে একজন ফ্লেমিশ শিক্ষকের তত্ত্বাবধায়নে পালেস্ত্রিনোর সংগীত শিক্ষা শুরু হয়। তিনি অনেক বিখ্যাত চার্চ মিউজিক রচনা করেছেন। পরবর্তীকালে অনেক বড় বড় সুরকার জন্মগ্রহণ করলেও, তাঁর মতন কেউ বিখ্যাত হতে পারেননি। তাঁর বয়স ৩০ বছর হবার আগেই তিনি অর্গান বাদক হিসেবে দেশজুড়ে পরিচিত হয়েছিলেন। পোপ দ্বিতীয় জুলিয়াস তাঁকে গীর্জার কয়ার মাস্টার পদে নিযুক্ত করেছিলেন। একশ' ম্যাস এবংমটেট ছাড়াও অসংখ্য ম্যাড্রিগাল এবং অন্যান্য ধর্মসংগীত রচনা করেছিলেন তিনি।

বিভিন্ন স্বরের মধ্যে সামঞ্জস্য রেখে 'হার্মনি' সংগীতশৈলী রেনেসাঁস যুগের একটি বিশেষ অবদান। ঐ আমলে সংগীতের উন্নতি সাধনে বহুল প্রচেষ্টা করা হয়েছিল। 'জার্জিনাল' নামক একটি প্রাচীন তারযন্ত্রের জন্য বিশেষভাবে সংগীত রচনা করা হত। সমগ্র য়ুরোপেও তখন যন্ত্রসংগীতের উন্নতি সাধনের উপর প্রখর দৃষ্টিপাত করা হয়। প্রথম প্রথম যন্ত্রসংগীত কণ্ঠসংগীতের সুরের অনুকরণে বাজানো হতো (গায়কি ঢঙ), কিন্তু কালক্রমে বিভিন্ন বাদ্যযন্ত্রের উপযোগী সংগীত রচনার সূচনা হয়। সে সময় বাদ্যযন্ত্রগুলির মধ্যে অর্গান ও বর্তমান ম্যান্ডোলিনের মতো দেখতে ল্যুট্ নামক একপ্রকার তাঁতের বাদ্যযন্ত্রের প্রচলন ছিল সর্বাধিক।

অপেরা বা গীতিনাট্যের উৎকর্ষও সেই সময় আরম্ভ হয়। ১৬৮৯ খ্রিঃ তে পারির ক্যাথেরিন দ্য মেদেচী-এর গৃহে একটি মূকনৃত্যনাট্য বা ব্যালে অনুষ্ঠিত হয়েছিল। নাটিকাটির নাম ছিল 'ব্যালে কমিক্ দ্য ল' রাইন'। ইউরোপের প্রতিটি রাজদরবারে ঐ অনুষ্ঠানের নিমন্ত্রণপত্র পাঠানো হয়েছিল। খ্রিষ্টীয় ১৪৮৩–১৫৪৬ এ অব্দে লুথারের সময়ে সংগীতের আবার নতুন করে সংস্কার হয়। সেই সংস্কারে ছিলেন সংগীতজ্ঞ শাজ্, কাইজার, গ্রান্ প্রভৃতি। ১৫৯৪ খ্রিষ্টাব্দে পেরি, এবং ১৬ শতকের মাঝামাঝি ফিলিপ-ডি-নেরি, এমিলিও-ডিল্-ক্যাভালিরে প্রভৃতি সংগীতজ্ঞ অপেরা সংগীতের উন্নতি সাধন করেন। সে সময় রোম্যান প্লেন সংগীতের পরিবর্তে কোলল-সংগীতের (Choral songs) প্রচলন শুরু হয়।

৪. বারোক যুগ

রেনেসাঁস-এর পরবর্তী যুগকে বারোক যুগ (আনুমানিক ১৬০০–১৭৫০ খ্রিঃ) বলা হয়। বারোক যুগ-এর কলাশিল্পীরা ঐরকম কলা-শিল্পের মধ্য দিয়ে রেনেসাঁস যুগ-এর বিরুদ্ধে বিদ্রোহ প্রকাশ করত। সংগীতের ক্ষেত্রেও অনুরূপ নিদর্শন মেলে। এই যুগকে যন্ত্রসংগীতের সুবর্ণ যুগ বলা হয়। বহু বাদ্যযন্ত্রের স্বরের সংমিশ্রণে একপ্রকার নূতন যন্ত্রসংগীত উদ্ভাবিত হয়। সেইসব যন্ত্রসংগীতের বিশেষ বিশেষ নামকরণ করা হয়েছিল যথা 'কনচের্তো ক্রোসো' (মহাঐকতান), 'ওভেরতুর' (আলাপন) ইত্যাদি। এক বা একাধিক যন্ত্রসংযোজনকে বলা হত 'সেসাটা'। আমাদের দেশের উচ্চাঙ্গসংগীতের আলাপ জোড়, ঝালা, গত্ ও গায়কীর মতো সোনাটাও নানা পর্যায়ে ভাগ করে বাজানো হত। ঐ অভিব্যক্তিগুলো ছাড়াও বহু সংগীতজ্ঞ তাঁদের নিজস্ব মনোভাব আরও বিভিন্নভাবে ব্যক্ত করেছেন।

ওই যুগে 'ক্লাভিকর্ড' এবং 'চেম্বালো' নামক দুটি তারযন্ত্রের প্রচলন হয়। ক্লাভিকর্ড, হারপসি কর্ড, হামার ক্লাভিয়ের এবং পিয়ানো, অধুনা সুপ্রচলিত 'সন্তুর', মধ্যযুগীয় জিথার ও হামার ক্লাভিয়ের মত। বারোক যুগে ভেনিসের সানমার্কো গির্জায় দুটি অর্গ্যান ও একটি কণ্ঠসংগীতের দল

ছিল। পরবর্তীকালে সেখানে একটি যন্ত্রসংগীতের দলও গঠন করা হয়। সেই যুগের অর্গানকে 'বারোক অর্গ্যান' বলা হতো। সংগীতের ক্ষেত্রেও সে সময় 'তোক্কাটা' (স্বল্পস্পর্শের এক বাদনশৈলী), 'যুগ্ (রাগমালা)' প্রভৃতি রচিত হত।

এ সময়কার অন্যান্য বাদ্যযন্ত্রের মধ্যে রয়েছে ভায়োলিন, লিউট, গিটার, হার্প, বারোক ফ্লুট, রেকর্ডার, ন্যাচারাল হর্ন, বারোক ট্রামপেট, পিয়ানো ইত্যাদি।

সে সময় গীতিনাট্য বা অপেরা এর প্রভূত উন্নতি হয়েছিল। সমসাময়িক কবি ও সাহিত্যিকদের রচনার উপর ভিত্তি করে সেইসব গীতিনাট্য রচিত হত। সংক্ষেপে বলতে গেলে পাশ্চাত্য সংগীতজগতে বারোক যুগে সংগীতশৈলী অতি উচ্চ শিখরে আরোহণ করেছিল। সেই যুগেই বিখ্যাত যোহান সেবাস্তিয়ান বাখ্ (১৬৮৫–১৭৫০ খ্রিঃ) ও জর্জ ফেদেরিক হ্যান্ডেল (১৭১৫–১৭৫৯ খ্রিঃ) এর জন্ম হয়েছিল।

বাখ্ এবং হ্যান্ডেল পাশ্চাত্য সংগীতের ভিতরে নবপ্রেরণার সৃষ্টি করেন। বাখ সংগীতের জগতে অবদানের জন্য আজ পাশ্চাত্য সংগীতের জনকরূপে পরিচিত। রচনা কৌশলের স্বাতন্ত্র্য তাঁর রচিত প্যাসন মিউজিক এক অনবদ্য দিক। জীবনে বহু সংগীত তিনি রচনা করেছেন। কেবল অর্গানের জন্যই তাঁর দু'শর বেশী রচনা রয়েছে। এছাড়াও প্রেলিউডস, ফিউগে, ক্যানটাটা (যন্ত্র ও কণ্ঠের উপযোগী) এবং তারের যন্ত্র অথবা বাঁশির জন্য বহু কনসার্টোও তিনি রচনা করেছেন। বাখ্ রচিত Choral from Cantata No.147 নির্দিষ্ট লিংকে শোনা যাবে।[১১]

ইউরোপে যেসব প্রাচীন সুরকারের রচনা আজও শোনা যায় তাদের মধ্যে হ্যান্ডেলের নাম বিশেষভাবে উল্লেখযোগ্য। জার্মানীতে জন্মগ্রহণ করলেও তার জীবনের অধিকাংশ সময় কেটেছে লন্ডনে। বহু ইংরেজী গানের সুর দিয়েছেন তিনি। তিনি প্রায় ৪০টি অপেরা রচনা করেছেন। তার বিখ্যাত সুরগুলোর মধ্যে রয়েছে ওয়াটার মিউজিক, ইসরায়িল ইন ইজিপ্ট, মেসায়ার ইত্যাদি। ওয়াটার মিউজিক কম্পোজিশন টি নির্দিষ্ট লিংকটিতে শুনতে পাওয়া যাবে। [১২]

৫. রোকোকো যুগ

বারোক যুগের পরবর্তী ষাট বৎসর কালকে রোকোকো যুগ বলা হয়। 'রোকোকো' যুগ কথাটির অভিধানগত অর্থ- ঝিনুকে আচ্ছাদিত সমুদ্রতটবর্তী গুহা বা রক্ কেভস্। এককথায় ১৮শ শতকের প্রায় পুরোটাই রোকাকো যুগ। ঐ সময় মানুষ আনন্দে ও বিলাসে গা ঢেলে দিয়েছিল।

এই সময়ের সংগীতের ধারাকে মূখ্যত 'গলান্ত' বা বীরত্বব্যঞ্জক বলা হতো এবং সংগীতগুলি রাজন্যবর্গ ও অন্যান্য অভিজাত ব্যক্তিদের জন্য রচিত হতো। এছাড়া সেই সময় দুই ধরনের নতুন সংগীত প্রচলিত হয়। প্রথমটি একপ্রকার ঘরোয়া সংগীত এবং দ্বিতীয়টি মুক্তাঙ্গনের নৈশসংগীত।

রোকোকো যুগে যন্ত্রসংগীত চরম উৎকর্ষ লাভ করেছিল। তৎকালীন বিখ্যাত যন্ত্রসংগীত সংস্থাগুলির মধ্যে অন্যতম ছিল লন্ডনের 'আকাডেমী এব্ এনসিয়েন্ট মিউজিক', লেহপ্জিগ, পারি ও হ্যান্ডেল এর সংগীতগোষ্ঠী। গলান্ত সংগীতের প্রচলন ছিল প্রায় অর্ধশতাব্দীব্যাপী। ধীরে ধীরে সেন্টিমেন্টাল বা আবেগময় সংগীতের প্রচলন হয়। জার্মান দেশের 'ঝটিকা ও জনতাশীর্ষক' সাহিত্যিক মতবাদ এবং রুশো কর্তৃক বাস্তববাদের চিন্তাধারা প্রবর্তনের ফলে রোকোকো যুগের সংগীত আবার হাস্য ও লাস্য বর্জিত হতে আরম্ভ করে। সেই অর্ন্তবর্তীকালকে অনেকে নতুন রেনেসাঁস যুগ বলে অভিহিত করেন।

৬. ক্ল্যাসিসিজম্

রোকোকোর পরবর্তী যুগের (১৭৫০–১৮৩০ খ্রিঃ) সংগীতধারাকে 'ক্লাসিসিজম্' বলা হয়। ওই সময় যন্ত্রসংগীতে স্বরসমন্বয় বা সিমফনাইজেশন্ বহুল প্রচলিত হয়। স্বর-সমন্বয়করণ শুরু হয়েছিল বারোক যুগে কিন্তু ক্লাসিকযুগে তার সর্বাঙ্গীন উন্নতি হয়। এই যুগে আরোহী ও অবরোহী প্রথা প্রবর্তিত হয়। পরবর্তীকালে স্বরবিন্যাসের ধাপে ধাপে তা করা হতো কিন্তু সে বাদন একেবারেই শ্রুতিমধুর ছিল না। উক্ত শৈলীকে বলা হয় 'সোপান আরোহী'। এ সময় অকেস্ট্রা আয়তনে আরো বড়ো হয়। কোরাস এবং অপেরা খুবই গুরুত্বপূর্ণ ভূমিকা পালন করতো। যোশেফ হাইডেন (১৭৩২–১৮০৯ খ্রিঃ), এবং উলফগাং এমাডিউস মোৎসার্ট (১৭৫৬–১৭৯১ খ্রিঃ) উভয়কেই রোকোকো ও ক্লাসিসিজম যুগের প্রকৃত সংগীতজ্ঞ বলা হয়।

হাইডেন ১১৮টি সিম্পনী, ৮৩টি কোয়াট্রেট, ২৪টি কনচার্টো, ২৪টি ট্রায়ো, ৪৪টি সোনাটা, ১৯টি অপেরা, ১৫টি মাস্, ৪০০টি অড্-ডান্স্ এবং ১৬০টি ব্যারিটোন-পিস রচনা করেছিলেন। সিম্পনীসংগীতে হাইডেনের অশেষ কৃতিত্ব থাকলেও 'চেম্বার-মিউজিক' রচনায় তিনি অদ্বিতীয় ছিলেন। তার রচিত Symphony no. 101 in D Major (The clock) শুনতে চাইলে নির্দিষ্ট লিংকটিতে পাওয়া যাবে।[১৩]

মোৎসার্ট জীবিত ছিলেন মাত্র ৩৫ বছর এবং এই অল্প সময়ের মধ্যেই অপেরা সংগীতের জগতে তিনি এক যুগান্ত সৃষ্টি করেন। তার শ্রেষ্ঠ সংগীত ছিল মাস্ (Masses)। তিনি ৪৯টি সিম্পনী রচনা করেছিলেন। যন্ত্রসংগীতকে একক এবং সমবেত দুভাবেই তিনি পরিচালনা করতে পারতেন। তিনি প্রাচীন ইতালিয় অপেরায় নূতন প্রাণ সঞ্চার করেন। তার সংগীত প্রতিভার কারণে পোপ তাঁকে মাত্র ১৩ বছর বয়সে "অর্ডার অভ্ দি গোল্ডেন স্টার" খেতাব দিয়েছিলেন। তার বিখ্যাত অপেরাগুলোর মধ্যে রয়েছে বেস্টেন এন্ড বেস্টিনিন (১৭৬৯ খ্রিঃ), দি ম্যারেজ অভ্ ফিগারো (১৭৭৬ খ্রিঃ), ডন গিয়োভানি (১৭৮৭ খ্রিঃ), দি ম্যাজিক ফ্লুট (১৭৯১ খ্রিঃ) ইত্যাদি। "দি ম্যাজিক ফ্লুট" অপেরাটি শুনতে পাওয়া যাবে নির্দিষ্ট লিংক এ।[১৪]

লুডহ্বিক ফ্যান বেটোফেন (১৭৭০–১৮২৭ খ্রিঃ) পিয়ানোফোর্ট-সংগীতের রচয়িতা হিসেবে সমগ্র পাশ্চাত্য জগতে প্রসিদ্ধ ছিলেন। এ যুগের মনের দিক থেকে পুরোমাত্রায় বিপ্লবী ছিলেন। রাষ্ট্রবিপ্লব ও নেপোলিও বোনাপার্ত (১৭৬৯–১৮২১ খ্রিঃ)-এর উত্থান-পতন স্বচক্ষে দেখেছিলেন। তাঁর রচিত সংগীতে উক্ত ঘটনার প্রভাব পরিলক্ষিত হয়। তাঁর রচনায় এক বিদ্রোহের সুর পাওয়া যায় যেমনটি দেখা যায় আমাদের কাজী নজরুল ইসলামের সংগীত রচনার মধ্যে। তিনি যোশেফ হাইডেন এর কাছে সংগীত শিক্ষা গ্রহণ করেন। তিনি পিয়ানোর জন্য ৩২টি সোনাটা, ১০টি ভায়োলিন সোনাটা, ৫টি চেলো সোনাটা, ১টি ফ্রেঞ্চ হর্ণের জন্য সোনাটা, ৭টি পিয়ানো ট্রায়ো, ৫টি স্ট্রিং ট্রায়ো সহ অসংখ্য কম্পোজিশন। বেটোফেনের বিখ্যাত Piano sonata no. 5 in C minor কম্পোজিশন শোনার লিংক প্রবন্ধের নিচে দেয়া হলো।[১৫]

এসময়কার অন্যান্য সংগীতকারের মধ্যে ছিলেন কোরেল্লি (১৬৫৩–১৭১৩ খ্রিঃ), টরেলি (১৬৮৩–১৭০৮ খ্রিঃ), বেন্ডা (১৭২২–১৭৯৫ খ্রিঃ), ষ্টামিজ (১৭১৯–১৮০১ খ্রিঃ), গোসেক্ (১৭৩৩–১৭০৮ খ্রিঃ) প্রভৃতি। বাদ্যযন্ত্রের মধ্যে ছিল ক্লাসিক্যাল গিটার, ভায়োলিন, ভায়োলা, চেলো, ডবল ব্যাস, ক্লারিনেট, বাঁশি, পিয়ানো, হার্সপিকর্ড, ফ্রেঞ্চ হর্ন, ট্রামপেট, প্রভৃতি।

৭. রোম্যান্টিসিজম্

পরবর্তী যুগের নাম রোম্যান্টিক যুগ (১৮৩০–১৯১০ খ্রিঃ) অর্থাৎ এক কল্পনাবহুল, অযৌক্তিক, স্বপ্নবিহ্বল ও অবাস্তব চিন্তাধারার যুগ। ১৮শ শতকের চিন্তাধারা এবং বাস্তবতার সঙ্গে এই যুগের লোকেরা আপস করতে পারেননি, সেজন্য তাঁরা রোমান্টিক যুগে এক কাল্পনিক জীবনধারার চিন্তা করতেন। এই সময়েরই মানুষের মনে জাতীয়তাবোধের উন্মেষ হয় এবং শুরু হয় 'ন্যাশনাল রোম্যান্টিসিজম্'-এর। সমকালীন সংগীত রচয়িতারা সমগ্র বিশ্ববাসীর উদ্দেশ্যে সংগীত রচনা করতেন এবং বলতে সংগীত সমস্ত কলার উর্ধ্বে এবং জাগতিক বৈষয়িক চিন্তাধারার থেকে অনেক উচ্চস্তরের।

রোমান্টিক যুগের স্থাপত্য জমাটবাঁধা সংগীত ছাড়া আর কিছুই নয়। এই সময়ে কাব্যসংগীত আরম্ভ হয় এবং সংগীত রচয়িতা কবিদের আখ্যা দেয়া হয়েছিল টোন পোয়েট অর্থাৎ সুরজ্ঞ কবি। তৎকালীন সংগীত রচয়িতারা যন্ত্রসংগীত রচনার জন্য সাহিত্যাশ্রয়ী হন, সাহিত্য ও সংগীতের মধ্যে এক মধুর সম্পর্ক স্থাপিত হয়। যন্ত্রসংগীতে প্রভূত উন্নতি সাধিত হয়। দেশাত্মবোধক কবিতাভিত্তিক গণসংগীতও এই সময়ে প্রচলিত হয়েছিল। এ যুগের বিখ্যাত রচয়িতাদের মধ্যে রয়েছেন ভ্যান্হল (১৭৩৯–১৮১৩ খ্রিঃ), ওয়েবার (১৭৮৬–১৮২৬ খ্রিঃ), শূবার্ট (১৭৯৭–১৮২৮ খ্রিঃ), মেন্ডেলশন (১৮০৯–১৮৪৭ খ্রিঃ), শুম্যান (১৮১০–১৮৫৬ খ্রিঃ), বার্লিওর্ড (১৮০৩–১৮৯৬ খ্রিঃ), রোমিয় শিল্পী ভার্ডি (১৮১৪–১৯০১ খ্রিঃ) প্রভৃতি। ইটালীতে ৩ জন শ্রেষ্ঠ ওপেরা রচয়িতা একই যুগে জন্মগ্রহন করেন। এনারা হলেন রসিনি (১৭৯২–১৮৬৮ খ্রিঃ), ডনিজেটি (১৭৯৭–১৮৪৮ খ্রিঃ) এবং বেলিনি (১৮০২–১৮৩১ খ্রিঃ)।

৮. ইমপ্রেশনিস্টিক্ যুগ

১৮৭০ থেকে ফরাসি কলাশিল্পীরা স্বকীয় চিন্তানুযায়ী চিত্রাঙ্কন করতেন। এই যুগকে বলা হয় 'ইমপ্রেশনিস্টিক' যুগ। ১৯ শতকের শুরুর দিক ২০ শতকের গোড়ার দিক পর্যন্ত এই যুগ (১৮২০–১৯২০ খ্রিঃ)। সংগীতজগতে ক্রমবর্ধমান জার্মান প্রভাবের হাত থেকে নিস্তার পাবার জন্য ফরাসিরা ইমপ্রেশনিজমের আড়ালে আশ্রয় নিয়েছিলেন। সংগীতজ্ঞ ক্লাওডি দেবুসীর (১৮৬২–১৯১৮ খ্রিঃ) রচনাগুলো যুগোপযোগী। তাঁর রচনা প্রকৃতিবিদ্বেষী। তিনিই বলতে গেলে বিংশ শতাব্দীর অসামঞ্জস্য সংগীত রচনার পথিকৃৎ। ইমপ্রেশনিজম্ বেশি দিন স্থায়ী হয়নি। লোকের মনে এর বিরুদ্ধভাবে উন্মেষ হয়। বিখ্যাত সংগীতজ্ঞের মধ্যে রয়েছেন ইসাক আলবেনিজ (১৮৬০–১৯০৯ খ্রিঃ), পিটর ইলিচ চাইভস্কি (১৮৪০–১৮৯৩ খ্রিঃ) প্রভৃতি।

৯. এক্সপ্রেশনিজম

পরবর্তী যুগের নাম এক্সপ্রেশনিজম এর যুগ। মানুষের অবচেতন মনের প্রকাশ্য রূপদানই 'এক্সপ্রেশনিজম' এর মূলকথা। এককথায় মনস্তাত্ত্বিক ফ্রয়েড্ (১৮৫৬–১৯৩৯ খ্রিঃ) মানুষের অবচেতন মন সম্বন্ধে যে মতবাদ প্রকাশ করেছিলেন 'এক্সপ্রেশনিজম' সেই মতবাদভিত্তিক। সংগীত রচয়িতারা যুগোপযোগী সংগীত রচনায় সচেষ্ট 'সুরবর্জিত সংগীত' নামে এক প্রকার নতুন সংগীত সৃষ্টি করেন। ক্রমে ক্রমে ঐ সংগীত ফ্রান্স, ইতালি, ইংল্যান্ড ও মার্কিন দেশে প্রসারিত হয়। সুইস্ সংগীতজ্ঞ ফ্রাঙ্ক মার্টিন (১৮৯০–১৯৭৪ খ্রিঃ) এবং ইতালীয় সংগীতজ্ঞ লুইজি (১৯৪৮ খ্রিঃ) উক্ত নূতন ধারার সমর্থনে সোচ্চার হয়ে ওঠেন। এ যুগের তিনজন সংগীত দিশারীর মধ্যে ছিলেন আর্নল্ড শোয়েনবার্গ (১৮৭১–১৯৫১ খ্রিঃ), এলটন উইবার্ন (১৮৮৩–১৯৪৫ খ্রিঃ) এবং এলবর্ন বাগ (১৮৮৫–১৯৩৫ খ্রিঃ)। আর্নল্ড শোয়েনবার্গ এর বিখ্যাত সুর 'পাইরট লুনিয়ার' নির্দিষ্ট লিংঙ্ক টি তে পাওয়া যাবে।[১৬]

সেই সুরবর্জিত সংগীত থেকেই বর্তমানের অতি জনপ্রিয় 'জ্যাজ্' সংগীতের উদ্ভব। সাবেকি উচ্চাঙ্গ সংগীতের সঙ্গে জ্যাজ্ মিশিয়ে 'ক্ল্যাসিক্যাল জ্যাজ্' নামক এক নতুন সংগীত এখন ক্রমে জনপ্রিয় হয়েছে। সুতরাং সতঃই বোঝা যায় যে, প্রাতীচ্যের সংগীতের নবীকরণের জন্য পরীক্ষা-নিরীক্ষা অবিরাম চলছে এবং চলতে থাকবে।

পাশ্চাত্য সংগীতের বৈশিষ্ট্য

খরজ (Tonic): সপ্তকের প্রথম স্বর। পাশ্চাত্য সংগীতে খরজ চঞ্চল। তার নির্দেশনা স্পষ্ট নয়। সা' এর সঙ্গে সম্পর্ক মেনে অন্য সুরের সৃষ্টি। এই সম্পর্ক-বোধ হলো শব্দের আন্দোলনের প্রভেদ অথবা উচ্চারণে উঁচুনিচু খাদ বা তীব্রতাকে মেনে। সা অথবা ষড়জ যাকে প্রচলিত ভাষায় বলে খরজ, তার সঙ্গে অন্য ছটি সুরের ওজনের (Pitch) অর্থাৎ উঁচুনিচুর যে ব্যবস্থা তাকে 'স্বরগ্রাম' বলে। এই গ্রামেও প্রভেদ থাকে। সা থেকে ছয় সুরের ওজন বা Pitch এ ভিন্নতা থাকে। একই সা-এরও ওজনে প্রভেদ থাকে। তবু সা এর সঙ্গে রে'র অথবা অন্য কটি সুরের যে সম্পর্ক সেখানে তাদের তুলনামূলক আপেক্ষিক ওজনের পরিবর্তন ঘটে না। পাশ্চাত্যের সংগীতে খরজের নির্দিষ্টতা নেই বলে নানা জাতীয় স্বরগুচ্ছের সৃষ্টি হয়।

হার্মনি (Harmony): সংগীতের ঐকতানকে হার্মনি বলা হয়। পাশ্চাত্য সংগীতে খরজের নির্দিষ্টতা নেই বলে নানা জাতীয় স্বরগুচ্ছের সৃষ্টি সম্ভব। তারা সামঞ্জস্য অসামঞ্জস্যের তোয়াক্কা না করে সুরে দেখা দিতে পারে। তাদের বিচিত্র আবরণে আভরণে সাজিয়ে তোলার জন্য থাকে হার্মনি—নানা সুরের সঙ্গতি বা সমধর্মী স্বরগুলোর সমন্বিত ধ্বনিব্যঞ্জনা। শুনতে ভালো লাগে এমন যে কোন স্বর সংযোগ বা টোন সংযোগকেই হার্মনি বলা হয়। পাশ্চাত্য সংগীতের একটা বড়ো সম্পদ হার্মনি।

যোহান সেবাস্তিয়ান বাখ এর রচিত Cello suite no 1 সুরের একটি হার্মনি অংশ

পলিফোনি (Polyfony): গানকে যখন চার্চে, কোরাস মিউজিকে নিয়ে আসা হলো তখন চার্চে স্তোত্র গান হতো। সেই গানের সুরে বিশেষত্ব নিয়ে আসেন সেন্টগ্রিগরি। তার জানানো চান্টের সুর বাইজেন্টাইন থেকে পাওয়া গেলেও সে সুরের শরীর ও হৃদয়ে আছে গ্রিক সংগীত। এই স্তোত্র গাওয়া হতো সমবেত কণ্ঠে। সমবেত কণ্ঠের সুর এক স্কেলে গাইতে গেলে সব গলায় সুর ধরা পড়ে না। সুর ভ্রষ্ট হয়। পোপ এদিকে স্তোত্রের সুরকে নষ্ট করা পাপ বলে জানান। তাই সুর ঠিক করতে, বিভিন্ন কণ্ঠের উপযোগী স্কেল নিয়ে চার্চ ভাবে। দু ইবা ততোধিক সুররেখার সমন্নয়ে সংগীত রচনার যে পদ্ধতি পাশ্চাত্যে প্রচলিত তার নাম পলিফোনি। সবার আগে কণ্ঠের সুরের শ্রেণীবিন্যাস। কণ্ঠের শ্রেণি খুঁজে দেখেন, মোটামুটি সাতটি শ্রেণিতে এদের ভাগ করা যায়। এরা হলো:

১. বেস (Bass): পুরুষদের খাদে ভারি গম্ভীর ও গমগমে গলা।
২. ব্যারিটোন (Baritone): পুরুষদের ভারি গলা। তবে বেস থেকে উঁচু।
৩. টেনর (Tenor): পুরুষদের সুরেলা উঁচু গলা। সাধারণ বয়স্ক পুরুষের গলা।
৪. অলটো (Alto): পুরুষদের তীক্ষ্ণ ও সরু গলা। এ গলা মেয়েদের

কণ্ঠেও আছে। তখন একে মেয়েদের ভারি গলা বলা হয়।

৫. সোপ্রানো (Soprano): মেয়েদের অতি তীক্ষ্ণ সরু উঁচু গলা।

৬. ট্রেবল (Treble): শিশু কিশোরদের সরু তীক্ষ্ণ গলা। স্বরভঙ্গের আগে এ কণ্ঠ শোনা যায়।

৭. কনট্রালটো (Contralto): মেয়েদের নিচু খাদের দিকের গলা।

এছাড়াও আরো দুটি কণ্ঠ দেখা গেল। তারা হলো—

১. কাসট্রাটো (Castrato): স্বরভঙ্গের আগে পুরুষ কণ্ঠ। এখানে স্বরনালী পরিপূর্ণতা না পেলেও ফুসফুসের ক্ষমতা জেগে উঠেছে। কিশোর বালকদের গলা।

২. ফলসেট্টো (Falsetto): বয়স্ক পুরুষের গলা। স্বাভাবিক ভাবে গান গেয়ে গলা চেপে কম্পন তুলে অস্বাভাবিক তীক্ষ্ণ সরু ভাবে গাওয়ার কণ্ঠ। যে পুরুষরা এজাতীয় কণ্ঠে গান করেন তাদের বলা হয় মেল অল্টো (Male Alto) অথবা কাউন্টার টেনর (Counter tenor)।

নোটেশনে কণ্ঠসুরের স্কেল

চার্চের গানের আদিযুগে কণ্ঠে যেভাবে গান গাওয়া স্বাভাবিক সেই পর্দায় তাদের স্তোত্রটি গাইতে দেয়া হতো। ফলে যে অদ্ভুত সমবেত গান পাওয়া যেত তাকে বলা হতো পলিফোনি।

সংগীতের শুরুর দিকে সংগীত ছিল এক রৈখিক, কোন হার্মনিজাত সুর ছিল না। কিন্তু হাজার হাজার বছর পূর্বে পাশ্চাত্য গানে পলিফোনির উদ্ভাবন হলে সংগীতে এক যুগান্তকারী পরিবর্তন আসে এবং পাশ্চাত্য সংগীত প্রাচ্য সংগীত থেকে আলাদা হয়ে যায়। কেননা প্রাচ্য সংগীত এক রৈখিক বা মনোফোনিক অর্থাৎ এক সুরে।

কর্ড (Chord): তিন বা তার বেশি টোনের সংযোজনে হার্মনির একক কে কর্ড বা সারসংবাদ বলা হয়। কর্ডই হার্মনির ভিত্তি। ডো-রে-মি-ফা-সো-লা-সি-ডো বা সি-ডি-ই-এফ-জি-এ-বি-সি। পাশ্চাত্য সংগীতে সর্বাধিক ব্যবহৃত কর্ডের নাম ট্রায়ড বা এ্যস্বর কর্ড। ডো-রে-মি-ফা-সো-লা-সি-ডো বা সি-ডি-ই-এফ-জি-এ-বি-সি স্কেলে প্রথম-তৃতীয়-পঞ্চম স্বর অর্থাৎ ডো-মি-সোল বা সি-ই-জি দিয়ে একটি ট্রায়াড গঠিত হয়। দ্বিতীয়-চতুর্থ-ষষ্ঠ স্বর অর্থাৎ রে-ফা-লা বা ডি-এফ-এ স্বর দিয়ে আকেরটি ট্রায়েড গঠিত হয় বা তৃতীয়-পঞ্চম-সপ্তম অর্থাৎ মি-সোল-সি বা ই-জি-বি স্বর দিয়ে আরেকটি ট্রায়াড, এভাবে আরো ট্রায়াড গঠিত হয়। এটি হচ্ছে পাশ্চাত্য সংগীত রচনার মৌলিক উপাদান। ট্রায়াডের মূল স্বর বা সর্বনিম্ন স্বর যখন ওপরের অক্টেভে একই সঙ্গে ধ্বনিত হয় তখন ট্রায়াডের বা এ্যস্বর সংবাদের একটি চাতুস্বরিক রূপ গঠিত হয়। ডো-কে কেন্দ্র করে যে ট্রায়াড ডো-মি-সোল) রচিত হয় তাকে প্রথম কর্ড বা টনিক কর্ড বলা হয়। একেই আবার কর্ড অব রেস্ট বা বিশ্রাম কর্ডও বলা হয়। বর্তমানকালে ঐতিহ্য সম্মত কর্ড গঠন প্রক্রিয়াকে আরো বিস্তৃত করে পলিকর্ড নামে নতুন ধরনের কর্ড গঠন রীতি অনুসরণ করা হচ্ছে।

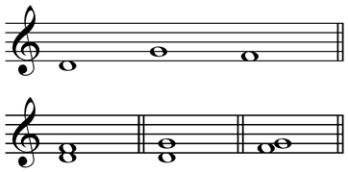
তিন স্বরের পরিবর্তে পরবর্তীতে চার টোন যোগেও কর্ড গঠনের প্রচলন দেখা যায়: ১-৩-৫-৭ বা ২-৪-৬-৮ ইত্যাদি। বিংশ শতকের পাশ্চাত্য রচয়িতারা আরো বিস্তৃত ধরনের কর্ডগঠনে প্রয়াসী হন। এতে তারা ছয় ও সাত টোনের সংযোগ ঘটান। ফলে কর্ডের গঠন দাঁড়ায়: ১-৩-৫-৭-৯-১১ বা ১-৩-৫-৭-৯-১১-১৩। এরকম উচ্চতাভিমুখী কর্ডকে বলা হয় পলিকর্ড।

ইন্টারভ্যাল (Interval): এক সুর থেকে অন্য সুরের উঁচুনিচুর যে ভাব, যে ভিন্নতা তাকে সুরের 'অন্তর' বা স্বরান্তর বলে। স্বরগ্রামের আটটি স্বাভাবিক স্বরের পরপর উচ্চতা বা নিম্নতা মাপলে তাদের সমান বলে ধরা যায় না। ডো থেকে রে যে অন্তর, সেই একই অন্তর পাওয়া যায় ফা থেকে সো এবং সো থেকে লা এর মধ্যে। রে থেকে মি -র উচ্চতা বা নিম্নতা মাপলে আগের অন্তর থেকে কিছু কম; আর সেই একই অন্তর দেখা যায় লা থেকে সি সুরে যেতে। অন্যদিকে মি থেকে ফা এবং সি থেকে ডো-এর অন্তর এক এবং এটি ডো থেকে রে এর অন্তরের প্রায় অর্ধেক। স্বরের অষ্টকের মধ্যে আমরা তিন ধরনের অন্তর পাই। এদের বলা হয় বৃহদন্তর, মধ্যান্তর ও ক্ষুদ্রান্তর। পাশ্চাত্য মতে বৃহদন্তর ও মধ্যান্তরের মানে তফাৎ কম বলে এদুটিকে একই শ্রেণীবদ্ধ করে বলা হয় পূর্ণান্তর। পাঁচটি পূর্ণান্তর ও দুটি ক্ষুদ্রান্তর নিয়ে সঙ্গীতের যে স্কেল বা গ্রাম তাকে পাশ্চাত্যে 'ডায়াটোনিক'– যাকে বাংলায় 'পূর্ণস্বারিক' বলে।

পাশ্চাত্য সাধারণ স্বাভাবিক গ্রামের (কমন ন্যাচারাল স্কেলের) সুর সপ্তকের মধ্যে যে তিন রকম অন্তর আছে তাকে দেখানো যায়—

ডো রে মি ফা সো লা সি ডো
বৃহৎ মধ্য ক্ষুদ্র বৃহৎ মধ্য বৃহৎ ক্ষুদ্র

এই বৃহৎ-মধ্য-ক্ষুদ্র অন্তর বা ইন্টারভ্যালকে যথাক্রমে মেজর, মাইনর ও সেমিটোন ইন্টারভ্যাল বলে।



মেলডিক ও হার্মোনিক ইন্টারভ্যাল

টোনিক (Tonic): পাশ্চাত্য সংগীতে নায়ক সুরকে বলা হয় 'টোনিক'। একে কেন্দ্রীয় স্বর, মূলস্বর, স্কেলের প্রথম স্বর, কী-কেন্দ্র, মেজর বা মাইনর কী-এর প্রথম স্বর ইত্যাদি নামে আখ্যায়িত করা হয়। ইউরোপীয় মতে যদিও $C^{\#}$ (সি শার্প) বা $G^{\#}$ (জি শার্প) বলে দুটি স্বর জানানো হয় তবে পাশ্চাত্য রীতিতে কোনো অচল স্বর নেই।

স্কেল C তে টনিক মাইনর 6/9 কর্ড

লয় (Tempo): গান একযোগে গাইতে বা বাজনা একযোগে বাদিত হতে হলে দরকার পরে অন্য নির্দেশের। সে লয়। এই লয় নিয়ে পাশ্চাত্য সংগীতের ফর্ম তৈরি হয়। লয়দের নাম ও চরিত্র এবং মেট্রোনোম (Metronome) নিম্নরূপ:

সোনাটাতে থাকে তিনটি মুভমেন্ট অথবা তিন জাতীয় লয়ে বাঁধা গৎ। সিমফোনিতে অন্তত চারটি মুভমেন্ট থাকে। তার প্রথমটির গঠনে সোনাটার শরীর, কোনো সংগত ছাড়া থাকে বেহালা বা পিয়ানো অথবা ওবো, ফ্রেঞ্চ হর্ণ জাতীয় বাদ্যযন্ত্রের সলাজ দৃপ্ত উপস্থিতি। দ্বিতীয় মুভমেন্ট ধীর। তৃতীয় নাচের ছন্দ বিটোফেন দুটি মাত্রায় বেঁধে তৈরি করলে শের্ৎসো (Scherzo)। চতুর্থকে বলে Finale শেষ। সেখানে বিভিন্ন ফর্মের আবির্ভাব।

তাল ও ছন্দ (Rhythm): পাশ্চাত্য গানে তালের প্রাধান্য নেই। আছে হার্মনির ঘাত। ইউরোপে তাল নেই, আছে লয়ের প্রয়োগ ও গীত ছন্দের আভাস।

ছন্দই প্রধান। এবং ছন্দের ঘাত জাগিয়ে তোলে একসেন্ট (Accent)।

পাশ্চাত্য সংগীতের রচনা-বৈশিষ্ট্য

সোনাটা: পাশ্চাত্যে একটি বা দুটি বাদ্যযন্ত্রে বাজানোর জন্য যে বাদন রচনা করা হয় তাকে সোনাটা বলে। কিন্তু দুয়ের অধিক যন্ত্রের জন্য রচিত সোনাটা ভিন্ন নামে অভিহিত হয়ে থাকে। যেমন তিন যন্ত্রের জন্য রচিত সোনাটাকে বলা হয় ট্রায়ো, চারটি যন্ত্রের জন্য উপযোগী সোনাটাকে বলা হয় কোয়ার্টেট, পাঁচটি যন্ত্রের জন্য উপযোগী সোনাটাকে বলা হয় কুয়িনটেট, ছয় সংখ্যক যন্ত্রের জন্য উপযোগী সোনাটাকে বলা হয় সেকস্টেট, সাত সংখ্যক যন্ত্রের জন্য উপযোগী সোনাটাকে বলা হয় সেপটেট, আটটি যন্ত্রের জন্য উপযোগী সোনাটাকে বলা হয় অকটেট, নয়টি যন্ত্রের জন্য উপযোগী সোনাটাকে বলা হয় নোনেট ইত্যাদি।

সোনাটার নমুনা চিত্র

ক্যানটাটা: ক্যানটাটা কথাটির অর্থ গান। সোনাটা এবং ক্যানটাটা একই সুত্রে গাঁথা। যন্ত্রে যে সুর বাজানো হয় তাই সোনাটা আর যদি গাওয়া হয় তাই ক্যানটাটা। সংগীতজ্ঞ বাখ ক্যানটাটাকে পরিণত করেন সূচনায় ঐকতানরীতিযুক্ত ও অপেরার রেসিটেটিভ, আরিয়া, ডুয়েট প্রভৃতির সুসংহত ব্যবহার করে ও সমাপ্তিতে কোরালযুক্ত এক প্রকার গীতরচনায়। ক্যানটাটা ধর্মোপাসনায় গাওয়া হয় আবার সাধারন ভাবেও গাওয়া হয়। বাখ রচিত "আরিওসো ডো ক্যানটাটা ১৫৬" ক্যানটাটার সুরটি নির্দিষ্ট লিংকে শোনা যাবে।[১৭]

সিম্ফোনি: সিম্ফোনির সৃষ্টি অষ্টাদশ শতকে। কয়েকপ্রকারের মুভমেন্টে রচিত বৃন্দবাদনোপযোগী সোনাটা বা যন্ত্র সংগীতই হচ্ছে সিম্ফোনি। সেখানে চারটি মুভমেন্ট। এটি অর্কেস্টার শরীর নিয়ে গড়া বলে থাকে বহু যন্ত্র। তবু প্রথম মুভমেন্ট এর চলন যেন সোনটার - সেখানে সোলো বাজনা অথবা বহুমিল বা কোরাসের কণ্ঠসংগীত ব্যবহৃত হয়। সিম্ফোনির দ্বিতীয় মুভমেন্টটি বিলম্বিত - ধীর, তৃতীয়ে দ্রুত, চতুর্থ মুভমেন্ট যাকে বলা হয় আখেরী (Finale), সেখানে বক্তব্যের ব্যঞ্জনা অনুযায়ী নানা মুভমেন্ট থাকতে পারে। হাইডেনকে সিম্ফোনির জনক বলা হয়। মোৎসাটর্ হাইডেনের ধারাকে আরো সমৃদ্ধ করে তোলন এবং বেটোফেন সিম্ফোনির ধারাকে আরো তীব্র ও সৌন্দর্যমন্ডিত করে তুলেছেন। হাইডেন রচিত "সিম্ফোনি নং ৪৫ ইন এফ সার্প মাইনর ফেয়ারওয়েল" সুরটি নির্দিষ্ট লিংকে দেয়া হলো।[১৮]

ফাগ: ফাগের সৃষ্টি বাখ (Bach) এর হাতে। চার্চের পলিফোনিক গানে সব গায়করা নিজের নিজের স্বাভাবিক কণ্ঠ-স্কেলে গানটি গায়, সেই রীতিকে টেনে দুই বা বহু কণ্ঠের মিলনে ফাগের সৃষ্টি। ফাগে যেমন কণ্ঠের ব্যবহার, তেমনি থাকে সোলো বাদন বা বহুবাদন। ফাগের শুরুতে টোনিক বা খরজ নির্ভরতা থাকলেও ধীরে ধীরে তা ভেঙ্গে যেতে থাকে।

রেপসডি: রেপসডি (Rhapsody) হলো আধুনিক বাদ্যশৈলী যার আবির্ভাব ঘটে উনিশ শতকে। এই সংগীতে ভাব বা আবেদনময়তা বেশি। নেই নির্দিষ্ট ফর্মের স্বীকৃতি।

কনচার্টো: বিশাল বিরাট সুরসাগর-কনচার্টো (Concarto) অষ্টাদশ শতাব্দীর প্রথম ভাগে এর সৃষ্টি। এখানে সংগীতের শুরু সোলো বাদনে (কনচার্টিনো) যার প্রতিরোধে নেমে পড়ে বিশাল অর্কেস্ট্রা (Ripeno)। কনচার্টোর ফর্মে মোৎসার্ট ও বিটোফোন যেমন পরীক্ষা করে গেছেন, তেমনি এই ফর্মকে জটিল থেকে জটিলতর করে তুলেছেন ব্রাম (Brahms), চাইকোভস্কি (Tchaikovsky) অথবা লিসৎস (Liszt)। লিসৎস রচিত 'পিয়ানো কনচার্টো নং ২' যন্ত্রসংগীতটি শোনার লিংক নিম্নে দেয়া হলো।[১৯]

কম্পাংক: পাশ্চাত্যে স্বরের কম্পাংক সহজেই অন্তরের হিসেব টেনে কষা যায়।

বাদ্য যন্ত্রে সুর: পাশ্চাত্য যন্ত্রে সূক্ষ্ম সুরের ব্যবহার কম। এখানে খরজ পরিবর্তন সদা সর্বদা ঘটে থাকে। এজন্য মধ্য সপ্তকের সা এর কম্পনকে নির্দিষ্ট করে সেই সুর অনুযায়ী পিয়ানো ক্লারিওনেট জাতীয় চাবিযুক্ত যন্ত্রে ও বেহালা-চোলো-ম্যান্ডোলিন ইত্যাদি তার যন্ত্রে সুর বাঁধা হয়। এই সুর চিরস্থায়ী; এখানে ওজনের আর পরিবর্তন ঘটে না। সুরের এই নির্দিষ্ট বাঁধা বাঁধির ফলে বাদকের কাছে যন্ত্র আয়ত্বের মধ্যে চলে আসে।

নির্দিষ্ট সুর: পাশ্চাত্য গায়কের ইচ্ছানুসারে সুরবিহার করার প্রথা নেই। সেখানে রচয়িতা কণ্ঠসংগীত সমেত যাবতীয় সঙ্গতের যন্ত্রের স্বরলিপি রচনা করে দেন। সে অনুযায়ী গান বাজনা হয়। পাশ্চাত্যে হারমোনিয়াম ইত্যাদি চাবিযুক্ত বাঁধা সুরের যন্ত্রে আঙ্গুলের টিপের স্থান বদল করার অসুবিধা নেই। এসব যন্ত্রে তিন বা ততোধিক সপ্তকের স্বরের জন্য নির্দিষ্ট সুরে বাঁধা ঘাট থাকে। বিভিন্ন ওজন সীমার গায়কদের জন্য বিভিন্ন চাবির সুরকে খরজ করে সহজেই সঙ্গত করা যায়।

স্কেলের ব্যবহার: পাশ্চাত্য সংগীতের সুরে সদা সর্বদা সা খরজে গান আরম্ভ করা হয় না। তাদের মেজর ও মাইনর স্কেলের বিচারে কোথা থেকে যে স্বরগুচ্ছের ওজন স্থির হবে তা বলা হয়ে থাকে।

পাশ্চাত্য যন্ত্র: পাশ্চাত্য যন্ত্রে বাঁধা সুর স্বাভাবিক (Natural) নয়। আশ, মিড় এবং প্রয়োজন মতো স্বরের ওজনের ঈষৎ হ্রাস-বৃদ্ধি করার সুবিধা না থাকায় এই সব যন্ত্র ভারতীয় সঙ্গতের পক্ষে অনুপযুক্ত বলা যেতে পারে।

এ্যাকসেন্ট: ইউরোপীয় গানে থাকে কাটাকাটা চলার রূপ যাকে ঝোঁক বা এ্যাকসেন্ট বলে।

অঙ্গ: ইউরোপীয় সংগীতে স্বরগুচ্ছের বৈচিত্র্য আছে। সে বৈচিত্র্য সদাসর্বদা অর্থবহ নয়। পরিচিতও নয়। এখানে আঙ্গিকের বহিরঙ্গের পরিবর্তনের সঙ্গে সঙ্গে অন্তরঙ্গেরও পরিবর্তন ঘটে চলে।

মোড: সুর বা মেলোডি ও স্বরসঙ্গতি বা হার্মনি রচনার টোনক্রম নির্বাচন রীতির নাম মোড। মোডের মধ্যে নানা দেশে নানা সময়ের মানুষদের চিরকালীন একাত্ম হবার অভীপ্সা প্রকাশ পায়। পাশ্চাত্যে এখনো তার চিহ্ন ছড়িয়ে আছে। মোডে নানা স্বরের প্রয়োগ হলেও সেই সব স্বরের নিয়ন্ত্রণে একটি স্বর-তার টোনিক। মোড দুই প্রকার: মেজর মোড ও মাইনর মোড। সকল প্রকার মেজর স্কেল বা মাইনর স্কেলই মেজর বা মাইনর মোডের অন্তর্গত।

মেলোডি: পাশ্চাত্য সংগীতে সুর অর্থে মেলডি শব্দটি ব্যবহৃত হয়। হার্মনির তীব্রতা বাড়িয়ে তোলার ধারণা থেকে হার্মনি ধারণার শুরু। নানা স্বরের এলিয়ে গড়িয়ে যাবার জায়গায় পরস্পর পরস্পরকে ধাক্কা দিয়ে ঝোঁক দিয়ে

স্বর যখন চলতে থাকে তখন মেলডি ভেঙ্গে যে সুর জেগে উঠে তা যেন হার্মনির প্রাথমিক রূপ। মেলডিতেও স্বরগুচ্ছ আছে; আছে বাদী-সমবাদীর ধারণা। এই ধারণা থেকে রাগের শরীর গড়ে ওঠে। মেলডির শরীরে গাণিতিক গঠন স্পষ্ট।

সূক্ষ্ম সুরের ব্যবহার: পাশ্চাত্য যন্ত্রে সূক্ষ্ম সুরের ব্যবহার কম। অন্যদিকে এখানে খরজ পরিবর্তন সদা সর্বদা ঘটে থাকে। এজন্য মধ্য সপ্তকের সা এর কম্পনকে নির্দিষ্ট করে সেই সুর অনুযায়ী পিয়ানো ক্লারিওনেট জাতীয় চাবিযুক্ত যন্ত্রে ও বেহালা চেলো ম্যান্ডোলিন ইত্যাদি তার যন্ত্রে সুর বাঁধা হয়। এই সুর চিরস্থায়ী, এখানে ওজনের পরিবর্তন আর ঘটে না। সুরের এই নির্দিষ্ট বাঁধাবাঁধির ফলে বাদকের কাছে যন্ত্র আয়ত্বের মধ্যে চলে আসে।

প্রাচ্যের ও পাশ্চাত্যের সম্মিলন

প্রাচ্য ও পাশ্চাত্যের সংগীতের মধ্যে সমন্বয় সাধন করে, নতুন পথে দেশের সংগীত ও অভিনয়কে পরিচালিত করবার প্রথম উদ্যোগ নিয়েছিলেন সে যুগের বিখ্যাত ধনী শৌরীন্দ্রমোহন ঠাকুর (১৮৪০–১৯১৪ খ্রিঃ) ও তার বড় ভাই যতীন্দ্রমোহন ঠাকুর (১৮৩১–১৯০৮ খ্রিঃ)। যতীন্দ্রমোহন বিষ্ণুপুরের বিখ্যাত সংগীতজ্ঞ ক্ষেত্রমোহন গোস্বামীর সহায়তায় ১৮৫৮ সালে দেশি রাগ-রাগিণীর গৎ দিয়ে বিলেতি থিয়েটারের আদর্শে বাংলা থিয়েটারের জন্য প্রথম দেশিযন্ত্র 'ঐকতান সংগীতের' প্রচলন করেন। পাশ্চাত্য সংগীতের স্বরলিপি প্রথার উপকারিতা লক্ষ করে ১৮৫৮ সালে ক্ষেত্রমোহন গোস্বামী ঐকতান সংগীত বাদনের সুবিধার্থে গৎ এর (Music-piece) লিখন প্রণালী উদ্ভাবন করেন।

জ্যোতিরিন্দ্রনাথ ঠাকুর পাশ্চাত্যসংগীতের সাথে বাংলা গানের মেলবন্ধন করেন। কবি দ্বিজেন্দ্রলাল রায়ের অবদানও এই বিষয়ে কম নয়। তিনিও পাশ্চাত্য সংগীতের সুরে বহু বাংলাগান সৃষ্টি করেছিলেন। অপরদিকে তাঁর পুত্র দিলীপকুমার রায় বিদেশে পাশ্চাত্য সংগীত শিক্ষা করে দেশে ফিরে সেই সংগীতের ধারা বাংলা সংগীতে মিশিয়ে দিয়েছিলেন।

কবিগুরু রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর সৃষ্টি করেন পাশ্চাত্যসংগীতের সুরভিত্তিক বহু 'ভাঙ্গা গান'। রবীন্দ্রনাথ ইউরোপের যে সংগীত ধারার সঙ্গে অনুস্যুত হলেন সেটি মোৎসার্ট বিটোফোনর ক্লাসিকেল রীতি-যেখানে হার্মনির চেয়েও প্রবল সংগীতের শরীর গঠন নিয়ে চিন্তা ভাবনা। সেই ভাবনা ধরা পড়েছে কথায়; কখনো বা সুরে। রবীন্দ্রনাথের গানে গাণিতিক বিশেষণে ইউরোপীয় সংগীতের নির্দেশনার স্পষ্ট ইঙ্গিত ভেসে আসে। সংগীতের বাঁধাধরা গতির একঘেয়েমি ভাঙতে তিনি ইউরোপীয় রীতি তাঁর কাব্যগীতিতে যেমন আনলেন প্রথম যুগে, তেমনি শেষ পর্বে তিনি কথা-সুরের মেলবন্ধন ঘটাতে ভারতীয় সংগীতের প্রচলিত ধারার পরিবর্তন ঘটালেন ইউরোপীয় সংগীতের গঠন টেনে। তার গান বহিরঙ্গে বিদেশি, অন্তরে সম্পূর্ণ দেশি। তিনি আইরিশ, স্কটিশ, প্রভৃতি সুরে গান রচনা করেছেন। আইরিশ সুরে 'আমি চিনি গো চিনি তোমারে', স্কটিশ সুরে 'পুরানো সেই দিনের কথা' প্রভৃতি গান।

কাজী নজরুল ইসলাম তার বহু বাংলাগানে পাশ্চাত্য ও মধ্যপ্রাচ্যের সুরের এক সমন্বয় ঘটিয়েছিলেন। তুরস্কের গানের সুরে 'শুকনো পাতার নূপুর পায়ে', 'ত্রিভুবনের প্রিয় মুহাম্মাদ এ লো', কিংবা বিদেশী সুরে 'দূর দ্বীপবাসিনি', 'মোমের পুতুল মোমের দেশের মেয়ে', কামরান মিরান্ডা ছবির 'চিকা চিকা বোম চিকা' গানটির সুরে 'চাম চিকা চাম চিকা চাম চিকা' গান প্রভৃতি।

ইয়াহুদি মেনুহীন এবং বিশ্ববিখ্যাত বাঙালি সেতারবাদক পণ্ডিত রবিশঙ্করের আন্তরিক প্রচেষ্টায় প্রাচ্য ও পাশ্চাত্যের সংগীত মিলেমিশে এক নবযুগের সূচনা হয়েছে।

তথ্যসূত্র

১। https://www.youtube.com/watch?v=Xg ZXvg5Tsrw
২। https://www.youtube.com/watch?v=VY1w3EhXqwo
৩। স্বামী প্রজ্ঞানানন্দ, *ভারতীয় সংগীতের ইতিহাস*। কলিকাতা: শ্রীরামকৃষ্ণ বেদান্ত মঠ, ১৯৫৩।
৪। সাধন দাশগুপ্ত, *সংগীত পূর্ব-পশ্চিম*, কোলকাতা: সমতট প্রকাশনা, ১৯৮৮।
৫। দীপঙ্কর সেন, *য়ুরোপীয় সঙ্গীতের কাহিনী*, শ্রীমতী মণিকা সেন, ১৯৭০।
৬। Sir S. M. Tagore, *Universal history of Music.* Calcutta, 1892।
৭। *Lectures on Music Appreciation course*, vol 2, edited by Dr Utpala Goswami, Calcutta: West Bengal State Music Academy.
৮। করুণাময় গোস্বামী, *সংগীত কোষ*, বাংলা একাডেমি, ১৯৮৫।
৯। http://en.wikipedia.org/wiki/History_of_music
১০। http://en.wikibooks.org/wiki/Western_Music_History
১১। https://www.youtube.com/watch?v=TNnz9ngsW cE
১২। https://www.youtube.com/watch?v=cnn3TVBDtcA
১৩। https://www.youtube.com/watch?v=aJBcp00Y7S8
১৪। https://www.youtube.com/watch?v=-kHqX1HuUpk
১৫। https://www.youtube.com/watch?v=5ChP0kMe1ig
১৬। https://www.youtube.com/watch?v=bd2cBUJmDr8&list= PLzbiqTGda C9yp-mRtzRZWm424ubCrFr-1
১৭। https://www.youtube.com/watch?v=PV8ks5XKcVo
১৮। https://www.youtube.com/watch?v=KXctarOxRz8
১৯। https://www.youtube.com/watch?v=41nQOhfpQQk

ড. সাবরিনা আক্তার টিনা, সহকারী অধ্যাপক, সংগীত বিভাগ, ঢাকা বিশ্ববিদ্যালয়।
Email: bashori8@hotmail.com

উত্তর ভারতীয় শাস্ত্রীয় সংগীতে মেওয়াতী (মেবাতী) ও ইন্দোর পরম্পরার ঐতিহ্য

ড. আকলিমা ইসলাম কুহেলী

ভারতীয় শাস্ত্রীয় সংগীতের ইতিহাসে মেওয়াতী (মেবাতী) ঘরানা ও ইন্দোর বীণকার পরম্পরা জনপ্রিয়তা অর্জনে অত্যন্ত সফল হয়েছে। ভক্তিরসমূলক গায়ন শৈলীর মেওয়াতী ঘরানার গুণীজনদের ঐতিহ্য এবং ইন্দোর বীণকার ঘরানার বিস্তারের তথ্যগুলোই আলোচ্য প্রবন্ধে উপস্থাপনের চেষ্টা করা হল।

মেওয়াতী পরম্পরা

উনিশ শতকে ভারতের যোধপুরে মেওয়াতী ঘরানার সূত্রপাত হয়। এর প্রতিষ্ঠা করেন ঘগ্গে নজির খান। কণ্ঠসংগীত ও বাদ্যযন্ত্রের এই ঘরানা প্রথমত শুরু হয় পারিবারিক ভাবে, পরবর্তী কালে শিষ্যবর্গের মাধ্যমে এর বিস্তৃতি লাভ করে। প্রথম দিকে এর গায়কী ও স্বতন্ত্র নান্দনিক পরিবেশনার কারণে একে গোয়ালিয়র ঘরানার একটি শাখা মনে করা হলেও পরবর্তী কালে রাজস্থানের মেওয়াত অঞ্চলের নামানুসারে এর নামকরণ হয় মেওয়াতী। গোয়ালিয়র পরিবারের সদস্য ঘগ্গে নজির খান তাঁর বংশীয় সংগীতজ্ঞদের থেকে বিচ্ছিন্ন হয়ে রাজস্থানে চলে আসেন। বাদ্যযন্ত্রে পৃষ্ঠপোষকতা পাওয়ার লক্ষ্যে তিনি রাজস্থানভিত্তিক সংগীতচর্চার প্রচার ও প্রসার শুরু করেন যা ছিল একটি স্বতন্ত্র শৈলী।

মেওয়াতী ঘরানার মুখ্য দুই দিকপাল উস্তাদ ঘগ্গে নজির খান (কণ্ঠ) এবং তাঁর অগ্রজ বীণকার উস্তাদ ওয়াহিদ খান সাহেব। ঘগ্গে নজির খান নিঃসন্তান হওয়ায় ছোটভাই মুনাব্বর খানকে দত্তক পুত্র হিসেবে গ্রহণ করেন। মুনাব্বর খানও নিঃসন্তান হওয়ার পরবর্তী সময়ে তিনিও অগ্রজ ওয়াহিদ খানের পুত্র গুলাম কাদির খানকে দত্তক নেন। গুলাম কাদির খান কণ্ঠসংগীতের পাশাপাশি একজন বীণকারও ছিলেন। কণ্ঠসংগীতে তিনি তার পরিবারের শেষ প্রতিনিধি হিসেবেও বিবেচিত।

উস্তাদ ঘগ্গে নজির খান

উস্তাদ ঘগ্গে নজির খান মেওয়াতী ঘরানার এক উজ্জ্বল নক্ষত্র ছিলেন। তাঁর জন্ম আনুমানিক ১৮৫০ খ্রীষ্টাব্দে। মেওয়াতী ঘরানা প্রতিষ্ঠায় তাঁর অবদান ছিল শীর্ষে। তিনি কণ্ঠসংগীতের সাধনা করতেন। এই ঘরানা কণ্ঠ ও যন্ত্র উভয় দিকেই ছিল সমানভাবে বিখ্যাত। উস্তাদ ঘগ্গে নজির খান গোয়ালিয়র ঘরানার ছোটে মোহাম্মদ খান ও উস্তাদ বড়ে মোহাম্মদ খানের পুত্র ওয়ারিস খানের শিষ্য ছিলেন। গোয়ালিয়র ঘরানার উস্তাদদের দ্বারা প্রভাবিত হলেও উস্তাদ ঘগ্গে নজির খান- চর্চা ও অনুশীলনের মাধ্যমে তাঁর এক স্বতন্ত্র গায়কী তৈরি করেন যা ছিল সব ঘরানা থেকে ভিন্ন। গোয়ালিয়র ঘরানার সাথে ঘগ্গে নজির খানের পারিবারিক সম্পর্ক ছিল। তিনি উস্তাদ হদ্দু খানের পৌত্রীকে বিবাহ করেন। অপরদিকে বিখ্যাত বীণকার বন্দে আলী বিবাহ করেন হদ্দু খানের কন্যাকে। ঘগ্গে নজির খান ও বন্দে আলী অন্তরঙ্গ বন্ধু ছিলেন এবং একসঙ্গে অনেক সময় কাটান। বন্দে আলী ওয়াহিদ খানেরও শিক্ষক ছিলেন। যদিও বন্দে আলী কিরানা ঘরানার সংগীতজ্ঞ ছিলেন তথাপি তিনি ডাগর ঘরানার বীণকার উস্তাদ বহ্‌রম খান সাহেবের শিষ্য থাকায় তাঁর সংগীত পরিবেশনায় ডাগর বাণীর প্রভাব পরিলক্ষিত হত এবং স্বভাবতই তার ঝলক মেওয়াতী ঘরানাতেও ছিল। তবে ঘগ্গে নজির খানের সংগীতে ডাগর ঘরানার প্রভাব কখনোই দেখা যায়নি। পূর্বেই উল্লেখ করেছি যে উস্তাদ ঘগ্গে নজির খান নিঃসন্তান ছিলেন এবং ছোট ভাই মুনাব্বর খানকে পুত্র হিসেবে লালন পালন করে সংগীতে তালিম দেন। তাঁর দুইজন শিষ্য পণ্ডিত নাথুলাল ও চিমনলাল বিখ্যাত যন্ত্র সংগীতজ্ঞ হিসেবে পরিচিত। পণ্ডিত নাথুলাল তাঁর ভাগ্নে পণ্ডিত মতিলালকে তালিম দেন যিনি প্রথমে কাশ্মীর ও পরে হায়দ্রাবাদ কোর্টে সুরকার হিসেবে নিযুক্ত হন। পণ্ডিত মতিরামের পুত্র পণ্ডিত যশরাজ বর্তমান মেওয়াতী ঘরানার প্রতিনিধিত্ব করছেন। উস্তাদ ঘগ্গে নজির খান ১৯২০ সালে ভূপালে মৃত্যুবরণ করেন।

গুলাম কাদির খান

উস্তাদ ওয়াহিদ খানের পুত্র গুলাম কাদির খান ১৯১২ সালে ইন্দোরে জন্মগ্রহণ করেন। তিনি পিতা ওয়াহিদ খানের কাছে রুদ্রবীণার তালিম নেন। পরবর্তী কালে চাচা মুনাব্বর খান তাঁকে দত্তক পুত্র হিসেবে গ্রহণ করেন। মুনাব্বর খান ভ্রাতুষ্পুত্রকে দত্তক নেওয়ার পরেই ভাই ওয়াহিদ খানকে অনুরোধ করেন গুলাম কাদিরকে রুদ্রবীণার তালিম না দেওয়ার জন্য, যাতে তিনি মেওয়াতী ঘরানার কণ্ঠসংগীতের পরম্পরাকে অব্যাহত রাখতে পারেন। উস্তাদ গুলাম কাদির খান মেওয়াতী ঘরানার একজন ঐতিহাসিক ব্যক্তিত্ব ছিলেন কারণ তিনি ছিলেন মেওয়াতী ঘরানার বংশধরদের মধ্যে শ্রেষ্ঠতম ব্যক্তি যিনি মেওয়াতী কণ্ঠসংগীতের ঘরানার প্রতিনিধিত্ব করেছেন। তিনি একজন সুফি প্রকৃতির লোক ছিলেন। খ্যাতি বা অর্থের প্রতি তাঁর কোন মোহ ছিল না। ১৯২১ সালে মুম্বাইয়ে পণ্ডিত ভাতখণ্ডে আয়োজিত একটি অনুষ্ঠানে গুলাম কাদির খান প্রথম সংগীত পরিবেশন করেন। ১৯৩১ সালে তিনি সানন্দ চলে আসেন এবং মুনাব্বর খান সাহেবের পরে তিনি সানন্দ রাজদরবারের সেবায় নিয়োজিত হয়ে সানন্দের রাজা জসওয়ান্ত সিংকে সংগীতের তালিম দেন। তিনি মুম্বাইয়ের ভারতীয় বিদ্যাভবনের সাথেও যুক্ত হন। (১৯৯৯–২০০০) সালে উস্তাদ গুলাম কাদির খান 'গুজরাট গৌরব পুরস্কার' লাভ করেন। তিনি পৌত্র সিরাজ খান ও তাঁর পুত্র আসাদ খানকে শিক্ষাদান ব্যতীত অসংখ্য শিষ্য রেখে গেছেন। ২০০২ সালে ভারতের রাজকোটে এই মহান শিল্পী পরলোক গমন করেন।

পণ্ডিত যশরাজ

পণ্ডিত যশরাজ ১৯৩০ সালের ২৮ জানুয়ারি ভারতের হরিয়ানার হাইসার জেলার (বর্তমান ফতেহাবাদ জেলা) পিলি মান্দোরী গ্রামে একটি মধ্যবিত্ত সংগীত পরিবারে জন্মগ্রহণ করেন। পিতা মতিরাম উচ্চাঙ্গসংগীত শিল্পী

ছিলেন। ১৯৩৪ সালে মাত্র চার বছর বয়সে তাঁর পিতা পরলোক গমন করেন। অগ্রজ প্রতাপ নারায়ণও সংগীতের সাথে যুক্ত ছিলেন। প্রতাপ নারায়ণের দুই পুত্র যতিন-ললিত ভারতের বিখ্যাত সুরকার হিসেবে এবং কন্যাদ্বয়ের মধ্যে অভিনেত্রী সুলক্ষণা পণ্ডিত ও বিজেতা পণ্ডিত অভিনয়ে অনেক খ্যাতি অর্জন করেছেন।

"পিতার অকাল মৃত্যুর পর তাঁর দাদারাই তাঁর লালন পালন ও শিক্ষা-দীক্ষার দায়িত্ব গ্রহণ করেন। এই পরিবারে বহুকাল থেকেই সংগীত প্রচলিত এবং সকলেই গুণী সঙ্গীতজ্ঞ। প্রারম্ভে তিনি মেজদাদা প্রতাপ নারায়ণের কাছে তবলা শিক্ষা করেন। মাত্র ১৫ বছর বয়সেই এতদূর উন্নতি লাভ করেন যে কুমার গন্ধর্ব, ডিভি পলুস্কর, পান্নালাল ঘোষ, পণ্ডিত রবিশংকর প্রমুখ দিকপাল সঙ্গীতজ্ঞদের সঙ্গে তিনি সফল সঙ্গত করতে পারতেন। কিন্তু সাধারণ দুএকটি ঘটনার জন্য তিনি তবলা পরিত্যাগ করেন এবং যথারীতি সংগীতচর্চা আরম্ভ করেন। তখন বড়দাদা পণ্ডিত মনিরামের সঙ্গে তিনি শাহানন্দ স্টেটে থাকতেন। সেখানকার মহারাজা জয়মল সিংহ ছিলেন পরম কালীভক্ত, যার সহচর্য তাঁর জীবনে যথেষ্ট প্রভাব বিস্তার করেছিল বলে তিনি মনে করেন। সেই জন্যই সম্ভবতঃ গায়ন কালে ভক্তিরসে ভাব বিভোর হয়ে তিনি শ্রোতাদের এমন অভিভূত করতে পারেন। কয়েক বছর পর তিনি বড়দাদার সঙ্গে কোলকাতাবাসী হন। এখানেই তাঁর সংগীতজীবনের জয়যাত্রা আরম্ভ হয়। ১৯৫১ সালে কোলকাতার আকাশবাণী কেন্দ্রে গাইবার সুযোগ লাভ করেন। নেপালের মহারাজা তাঁর গান শুনে কাঠমান্ডুতে তাঁকে আমন্ত্রণ করেন। ১৯৫২ সালে নেপাল রাজদরবারে তাঁর গান শুনে মহারাজা অত্যন্ত প্রীত হন এবং পাঁচ হাজার স্বর্ণমুদ্রা দিয়ে তাঁকে সম্মানিত করেন। ক্রমে দেশ-বিদেশের বহুস্থানে সংগীত পরিবেশন করে তিনি অজস্র সাধুবাদ, প্রচুর পুরস্কার ও বিশ্বজোড়া খ্যাতি অর্জন করেন।" [১]

ভাই মতিরাম ব্যতীত তিনি মেওয়াতী ঘরানার জয়ওয়ান্ত সিং ওয়াঘেলা এবং গুলাম কাদের খানের কাছে সংগীতের তালিম নেন। এছাড়াও আগ্রা ঘরানার স্বামী বল্লভ দাসের কাছেও তিনি সংগীতশিক্ষা লাভ করেন। ১৯৬২ সালে তিনি চিত্রপরিচালক ভি. সান্তারামের কন্যা মধুরা সান্তারামকে বিবাহ করেন। কিছুদিন কোলকাতায় অবস্থানের পর ১৯৬৩ সালে তিনি মুম্বাইয়ে চলে আসেন। তাঁর এক পুত্র শারঙ্গ দেব পণ্ডিত ও এক কন্যা দুর্গা যশরাজ। উচ্চাঙ্গসংগীতে পাশাপাশি পণ্ডিত যশরাজ সেমি ক্লাসিক্যাল কম্পোজিশনের প্রতি আকৃষ্ট হন এবং চলচ্চিত্রে তা প্রয়োগ করেন। পরিচালক বসন্ত দেশাই এর চলচ্চিত্র লাড়কী সাহয়াদ্রী কী (১৯৬৬), পণ্ডিত ভীমসেন যোশীর সাথে যুগল গায়ক হিসেবে বীরবল মাই ব্রাদার (১৯৭৫) ইত্যাদি আরো বহু চলচ্চিত্রে তিনি সেমিক্লাসিক্যাল গেয়েছেন। পিতার স্মরণে তিনি ১৯৭২ সাল থেকে প্রতি বছর হায়দ্রাবাদে পণ্ডিত মতিরাম সঙ্গীত সমারোহ নামে একটি সংগীত উৎসবের আয়োজন করেন।

পণ্ডিত যশরাজ অনেক শিষ্য তৈরি করেছেন যাঁরা ইতিমধ্যেই প্রতিষ্ঠিত শিল্পী হিসেবে নিজেদের প্রসিদ্ধি লাভ করতে সক্ষম হয়েছেন এবং মেওয়াতী ঘরানার পরম্পরাকে এগিয়ে নিয়ে চলেছেন। এদের মধ্যে সঞ্জীব অভয়ংকর, কলারামনাথ, তৃপ্তি মুখার্জী, সুমন ঘোষ, কবিতা কৃষ্ণমূর্তি, অনুরাধা পাড়োয়াল, সাধনা সরগম, শংকর মহাদেভন ও রমেশ নারায়ণের নাম উল্লেখযোগ্য। তিনি নানা পুরস্কারে ভূষিত হয়েছেন। এর মধ্যে সংগীত নাটক একাডেমী পুরস্কার (১৯৮৭), পদ্মভূষণ (১৯৯০), পদ্মবিভূষণ (২০০০), সংগীত কলারত্ন, মাষ্টার দীননাথ মঙ্গেস্কর পুরস্কার, লতা মঙ্গেস্কর পুরস্কার, মহারাষ্ট্র গৌরব পুরস্কার, মারওয়ার সংগীতরত্ন পুরস্কার, স্বাথী সংগীত পুরস্কারাম (২০০৮), সংগীত নাটক একাডেমী ফেলোশিপ (২০১০), সুমিত্রা ছারাতরাম আজীবন সম্মাননা পুরস্কার (২০১৪) উল্লেখযোগ্য। তিনি তাঁর সংগীতের মাধ্যমে ভারতসহ বিশ্বের সংগীত দরবারে খুবই সম্মানিত ও প্রশংসিত হয়েছেন। বর্তমানে মেওয়াতী পরম্পরাকে প্রতিনিধিত্বকারী এই শিল্পী শতাব্দীর একজন অন্যতম শ্রেষ্ঠ গায়ক শিল্পীরূপে স্বীকৃত।

মেওয়াতী ঘরানার গায়কী

মেওয়াতী ঘরানাকে অনেকে জয়পুর মেওয়াতী ঘরানাও বলে থাকেন। রাগবাচক স্বর অনুসারে ভাবপ্রধান গায়কী এই মেওয়াতী ঘরানার অন্যতম বৈশিষ্ট্য। তার সাথে বন্দিশের অর্থপূর্ণ বাণী, ভাবের সাথে সংগতি এই ঘরানায় খুবই লক্ষ্য করা যায়। যদিও এই ঘরানার উৎস গোয়ালিয়র এবং দিল্লী থেকে তবুও মেওয়াতী ঘরানার গায়নশৈলী স্বতন্ত্র। এই মেওয়াতী গায়কীতে বন্দিশের সাহিত্যগুণ ও তার ভাবের প্রতি বিশেষ গুরুত্ব দেওয়া হয়। এই গায়নশৈলীতে সরগম ও তেহাই এর ব্যবহার বিশেষভাবে লক্ষ্যণীয়। এই মেওয়াতী ঘরানার তানকারী পাতিয়ালা ঘরানার সাথে মিল পাওয়া যায়। মেওয়াতী গায়কীতে খুব সাবলীলভাবে মীড়ের ব্যবহার হয়ে থাকে। ধর্মীয় প্রভাব এই ঘরানায় খুবই লক্ষ্য করা যায়। যেহেতু ভক্তি ও সুফি প্রধান অঙ্গ এই গায়কীতে রয়েছে, তাই বন্দিশের মাঝখানে বা শুরুতে আলাপ করার সময় ওম, শ্রী, অনন্তহরি, নারায়ণ ইত্যাদি শব্দগুলোর এবং অন্তরাতে যাবার সময়ও এই শব্দের ব্যবহার করে আলাপ করা হয়। জসওয়ান্ত সিং জী ও পণ্ডিত যশরাজ জী এই ভক্তিভাব সম্পন্ন অনেক গানরচনা করেছেন। হাবেলী (হাওয়েলী) সংগীত যেটা মথুরা ও বৃন্দাবনে বেশী প্রচলিত তা এই ঘরানায় পণ্ডিত যশরাজজীর গায়নে অনেক শুনতে পাওয়া যায়।

এই ঘরানার কিছু রাগের উদাহরণ হলো: জসওয়ান্ত সিং জী রচিত রাগের মধ্যে একটি হলো জয়ন্ত টোড়ী। আহির ভৈরব ও টোড়ী রাগের মিশ্রনে এই রাগটি তিনি তৈরী করেন। তাঁর রচিত আরেকটি রাগ হলো জয়ন্ত সারং। জয়জয়ন্তী ও সারং রাগের মিশ্রনে এই রাগের উৎপত্তি। রাগ জ্ঞানকেলী রচিত হয়েছে গৌরব কল্যাণ রাগের আধারে। রাগ রাজ রাজেশ্বরী, বাগ কোষ, দীনকি পুড়িয়া, ঔড়ব বাগেশ্রী, খাম্বাজ বাহার, ভবানী বাহার ইত্যাদি রাগগুলো এই ঘরানার রাগ বলে পরিচিত।

মেওয়াতী ঘরানার সকল দিকপাল সংগীতজ্ঞের অনবদ্য গায়কী ও বাদনশৈলীর কারণে এই ঘরানা ভারতবর্ষে অত্যন্ত জনপ্রিয়তা অর্জনে সক্ষম হয়েছে।

ইন্দোর পরম্পরা

ইন্দোর রাজ্যের বিখ্যাত বীণকার বন্দে আলী খাঁ কর্তৃক সৃষ্ঠ বীণাবাদন ঘরানা ইন্দোর ঘরানা নামে পরিচিত। ১৮৩০ সালে কিরানার উস্তাদ গোলাম জাফর খাঁর পুত্র বন্দে আলী খাঁর জন্ম হয়। কিরানা ঘরানার বিখ্যাত উস্তাদ বন্দে আলী খানের শিষ্য ছিলেন ঘগ্গে নজীর খানের অগ্রজ বীণকার উস্তাদ ওয়াহিদ খান সাহেব। উস্তাদ বন্দে আলী খান ছিলেন ইন্দোরের রাজসভার বিখ্যাত সঙ্গীতজ্ঞ। এঁর শৈলী ইন্দোরে এতটাই জনপ্রিয় ছিল যে এঁর বাজকে মালরীয় বা ইন্দোরী বীণের বাজ বলা হোত। উস্তাদ ওয়াহিদ খান ও তাঁর শিষ্য পরম্পরাকে ইন্দোর বীণকার ঘরানার সঙ্গে যুক্ত করা হয়। তাঁর পুত্র মজিদ খান, লতিফ খান ও হামিদ খানও পিতার অনুসরণে বিখ্যাত বীণকাররূপে প্রতিষ্ঠা লাভ করেন। আরেকপুত্র উস্তাদ গোলাম কাদির খান প্রথমে বীণকার হিসেবে সংগীত জীবন শুরু করলেও পরবর্তী কালে চাচা মুনাব্বর খানের অনুপ্রেরণায় কণ্ঠসংগীতে আগ্রহী হন। ওয়াহিদ খানের নাতি মোহাম্মদ খান (বীণা, সেতার, সুরবাহার) ও মোহাম্মদ শফি (সেতার) এই ঘরানার

যন্ত্রসংগীতের ঐতিহ্য অব্যাহত রাখেন। বর্তমানে এই ঘরানার চতুর্থ প্রজন্ম উস্তাদ মোহম্মদ খানের পুত্র ও শিষ্য বিশ্ববিখ্যাত সেতারবাদক উস্তাদ রইস খান এবং তাঁর চাচাতো ভাই ও শিষ্য আরেক বিখ্যাত সেতারবাদক উস্তাদ সিরাজ খান এই ঘরানার যন্ত্রসংগীতের প্রতিনিধিত্ব করেছেন। রইস খানের পুত্র ফারহান খান এবং সিরাজ খানের পুত্র আসাদ খান ইতিমধ্যেই যোগ্য উত্তরাধিকারী হিসেবে প্রশংসিত হয়েছেন।

এ পর্যায়ে ইন্দোর পরম্পরার বিখ্যাত সংগীতজ্ঞদের সম্পর্কে আলোচনা করা হলো।

উস্তাদ ওয়াহিদ খান

উস্তাদ ওয়াহিদ খান আনুমানিক ১৮৪০ খ্রীষ্টাব্দে আলওয়ারের নিকটবর্তী মেওয়াতে জন্মগ্রহণ করেন। তিনি একজন বিখ্যাত রুদ্রবীণার শিল্পী ও সংগীতজ্ঞ ছিলেন। উস্তাদ বন্দে আলীর কাছে তালিম নেওয়ার সময় তিনি ধ্রুপদ ধামারের কৌশল আয়ত্তে অধিক আগ্রহী ছিলেন যা পরবর্তী কালে তাঁর পরম্পরায় পরিলক্ষিত হয়। উস্তাদ ওয়াহিদ খানের পাঁচ পুত্র ও এক কন্যা সন্তান যথাক্রমে: গোলাম কাদির খান, মজিদ খান, লতিফ খান, সাদ্দান খান ও হামিদ খান এবং কন্যা হাসিবান। সাদ্দান খান ব্যতীত আর চার পুত্র সুপরিচিত সংগীত শিল্পী হয়ে ওঠেন এবং বাদ্যযন্ত্রের ঐতিহ্য অব্যাহত রাখেন। এই চার জনের মধ্যে একমাত্র পুত্র উস্তাদ গুলাম কাদির খান কণ্ঠ ও যন্ত্র উভয় সংগীতেই দক্ষতা অর্জন করেন। বর্তমানে ওয়াহিদ খানের দুই নাতি উস্তাদ রইস খান ও উস্তাদ সিরাজ খান এই পরম্পরার যন্ত্রসংগীতের ঐতিহ্যের প্রতিনিধিত্ব করেছেন। ১৯৩৩ সালে ইন্দোরে এই মহান শিল্পী পরলোকগমন করেন।

উস্তাদ মুনাব্বর খান

উস্তাদ মুনাব্বর খান ঘগ্গে নজির খানের সর্বকনিষ্ঠ ভাই ও দত্তক পুত্র ছিলেন। তিনি রুদ্র বীণার পাশাপাশি কণ্ঠসংগীতেরও তালিম নেন। গুজরাটের সানন্দ প্রদেশের দরবারে তিনি সুরকার হিসেবে নিয়োজিত ছিলেন। সানন্দের রাজা শ্রী জয়ন্তরণ মালসিংজীকে রুদ্রবীণা ও কণ্ঠসংগীতে তালিম দেন। উস্তাদ মুনাব্বার খান নিঃসন্তান ছিলেন। পরবর্তী কালে তিনি ভ্রাতুষ্পুত্র গুলাম কাদির খানকে দত্তকপুত্র হিসেবে গ্রহণ করেন।

উস্তাদ মজিদ খান

উস্তাদ মজিদ খান (জন্ম: ১৮৫৯) ছিলেন উস্তাদ ওয়াহিদ খানের জ্যেষ্ঠ পুত্র। তিনি সেতার ও রুদ্রবীণার শিল্পী ছিলেন। মুম্বাইয়ের অনেক সুপরিচিত পরিবারকে তিনি শিক্ষাদান করেন। তাঁর ভাগ্নে মোহাম্মদ খানও তাঁর কাছে তালিম দেন। পরবর্তী সময়ে মোহাম্মদ খান মজিদ খানের সাথে একই বাড়িতে বসবাস শুরু করেন এবং মজিদ খানের শিষ্যদেরও তালিম দেন। মজিদ খানের দুই পুত্র ও এক কন্যা ছিল। তাঁর পুত্র মোহাম্মদ শফি মুম্বাইয়ের সিনেমা জগতে বিখ্যাত সুরকার হিসেবে সুনাম অর্জন করেন। দক্ষিণ মুম্বাইয়ের প্রার্থনা সমাজে তাঁর একটি বাদ্যযন্ত্রের দোকান ছিল। ১৯৩২ সালে ইন্দোরে মজিদ খান মৃত্যুবরণ করেন।

উস্তাদ লতিফ খান

উস্তাদ লতিফ খান ১৮৬২ সালে জন্মগ্রহণ করেন। তিনি একজন বিখ্যাত বীণকার ছিলেন। পিতা ওয়াহিদ খানের মৃত্যুর পরে তুকোজিরাও হোলকারের দরবারে সুরকার হিসেবে নিযুক্ত হন। পরিবারের সদস্য ভাতিজা উস্তাদ মোহাম্মদ খান এবং তাঁর অগ্রজ পুত্র মোহাম্মদ শফি, উস্তাদ ওসমান খান ছাড়াও তিনি অনেক শিষ্য রেখে গেছেন। ইন্দোর যন্ত্রসংগীতের পরম্পরায় তিনিই প্রথম শিল্পী যে 'প্রয়াগ সংগীতসভায়' যন্ত্রসংগীত পরিবেশন করেন। সেইসময় 'প্রয়াগ সংগীতসভা' ছিল প্রাচীনতম সংগীত সংস্থাগুলির একটি। এছাড়াও তিনি পাতিয়ালা, কাশ্মীর, নেপালসহ বিভিন্ন স্থানে যন্ত্রসংগীত পরিবেশন করেন। তাঁর একমাত্র কন্যা কানিজ ফাতেমা এখনো জীবিত আছেন। তাঁর পুত্র বিখ্যাত সেতারবাদক উস্তাদ সিরাজ খান ও পৌত্র আসাদ খান ইন্দোর ঘরানার যন্ত্রসংগীতের ঐতিহ্যকে বহন করে চলেছেন। ১৯৩৫ সালে এই মহান শিল্পী মৃত্যুবরণ করেন।

উস্তাদ হামিদ খান

উস্তাদ হামিদ খান ১৯১৮ সালে জন্মগ্রহণ করেন। তিনি ছিলেন উস্তাদ ওয়াহিদ খানের সর্বকনিষ্ঠ পুত্র। তিনি রুদ্রবীণার শিল্পী ছিলেন। ভাতিজা উস্তাদ মোহাম্মদ খানের মৃত্যুর পরে তিনি ভারতীয় বিদ্যাভবনে শিক্ষক হিসেবে নিযুক্ত হন। হামিদ খানের তিনপুত্র যথাক্রমে সৈয়দ খান, জায়েদ খান ও রশিদ খান এবং পাঁচ কন্যা ছিল। তিনি অনেক শিষ্য রেখে গেছেন। ইন্দোর যন্ত্রসংগীতে তাঁর অবদান অনস্বীকার্য। ২০০০ সালে অক্টোবর মাসে এই মহান শিল্পী মৃত্যুবরণ করেন।

উস্তাদ মুহাম্মদ খান

উস্তাদ ওয়াহিদ খানের পৌত্র এই ঘরানার তৃতীয় প্রজন্মের শিল্পী উস্তাদ মুহাম্মদ খান ১৯০৬ সালে ভারতের ইন্দোরে জন্মগ্রহণ করেন। তিনি সেতার, সুরবাহার ও বীণায় পারদর্শী ছিলেন। তিনি একজন সফল শিক্ষক হিসেবে পরিচিতি লাভ করেন। তাঁর শিষ্যরা সকলেই তাঁকে অত্যন্ত ভয় পেত এবং সমীহ করত। অনেক বছর তিনি ভারতীয় বিদ্যাভবনে সংগীতশিক্ষক হিসেবে নিযুক্ত থাকেন। উস্তাদ মুহাম্মদ খান সংগীতশিক্ষা লাভ করেন উস্তাদ মজিদ খান ও উস্তাদ লতিফ খানের কাছে। তিনি বিখ্যাত সেতারবাদক উস্তাদ বিলায়েত খানের জ্যেষ্ঠ কন্যাকে বিবাহ করেন। তাঁর এক পুত্র ও তিন কন্যার মধ্যে পুত্র উস্তাদ রইস খান ভারতের একজন বিখ্যাত শিল্পী হিসেবে বিবেচিত। ১৯৫৯ সালে মুম্বাইয়ে এই মহান শিল্পী মৃত্যুবরণ করেন।

উস্তাদ রইস খান

উস্তাদ রইস খান ভারতের মধ্যপ্রদেশের ইন্দোরে ১৯৩৯ সালে জন্মগ্রহণ করেন। পিতা উস্তাদ মুহম্মদ খানের কাছে মাত্র আড়াই বছর বয়সে তাঁর তালিম শুরু হয়। পিতা ছোট নারকেলের খোলের সেতার বানিয়ে তাঁর তালিম (প্রশিক্ষণ) শুরু করেন। ১৯৫৫ সালে তিনি আন্তর্জাতিক যুব উৎসব অনুষ্ঠানে প্রতিনিধিত্ব করার জন্য নির্বাচিত হন। সেখানে প্রথম পুরস্কারের সম্মান অর্জনের পর তিনি সারাবিশ্বে ভ্রমন করে তাঁর অপূর্ব পারদর্শিতা প্রদর্শন করেন। তাঁর নিজস্ব বাদনশৈলী এবং স্বতঃস্ফূর্ত পরিবেশনার জন্য তিনি অত্যন্ত জনপ্রিয়তা লাভ করেন। তাঁর ব্যক্তিত্ব এবং প্রতিভার কারণে তিনি অত্যন্ত খ্যাতি অর্জন করেন। ১৯১৭ সালের ৬ মে এই মহান শিল্পী মৃত্যুবরণ করেন। উস্তাদ রইস খানের চার পুত্র যথাক্রমে- সোহেল খান, সিজান খান, ফারহান খান এবং হুজুর হাসনাইন খান। তাঁদের মধ্যে ফারহান খান ইতিমধ্যেই সেতার বাদনে তাঁর পারদর্শিতায় প্রসিদ্ধি লাভ করেছেন।

উস্তাদ সিরাজ খান

উস্তাদ সিরাজ খান ভারতের মধ্যপ্রদেশের ইন্দোরে ১৯৫৮ সালে জন্মগ্রহণ

করেন। বিখ্যাত সেতারবাদক উস্তাদ বিলায়েত খানের কাছে তাঁর প্রথম তালিম শুরু হয়। এরপর চাচাতো ভাই রইস খানের কাছে এই ঘরানার গুরুশিষ্য পরম্পরায় তিনি প্রশিক্ষণ নেন। তবে বিভিন্ন রাগের বন্দিশের তালিম তিনি পান তাঁর পিতামহ উস্তাদ গুলাম কাদের খানের কাছে। ধীরে ধীরে তিনি অত্যন্ত দক্ষ সংগীত শিল্পী হিসেবে পরিচিতি লাভ করেন। বর্তমানে তিনি ইন্দোর পরম্পরায় অনেক শিষ্য তৈরি করেছেন যারা পরবর্তী সময়ে এই ঘরানার ঐতিহ্য বহন করবে। তাঁর দুই পুত্র—আসাদ খান ও শাহবাজ খান। আসাদ খান ইতিমধ্যই অত্যন্ত জনপ্রিয়তা অর্জনে সক্ষম হয়েছেন।

ফারহান খান

উস্তাদ রইস খান ও বেগম বিলকিস খানমের পুত্র ফারহান খান ১৯৮১ সালের ৫ জানুয়ারি জন্মগ্রহণ করেন। ইন্দোর পরম্পরায় তিনি তাঁর পিতা উস্তাদ রইস খানের তত্ত্বাবধানে সংগীতশিক্ষা শুরু করেন। সাত বছর বয়সে তাকে সেতার ও সুর বাহারের প্রশিক্ষণ দেওয়া হয়। ১৯৯১ সালে ১০ বছর বয়সে কোলকাতার নজরুল মঞ্চে ফারহান খান প্রথম শ্রোতা সম্মুখে সংগীত পরিবেশন করেন। সেখানে তিনি তাঁর পিতার সাথে যন্ত্রসংগীতে অংশ নেন। বিখ্যাত উস্তাদ জাকির হোসেন তাঁদের সাথে তবলায় সঙ্গত করেন। এরপর ২০০১ সালে ফারহান কেনেডি সেন্টারে ওয়াশিংটন ডিসি, নিউইয়র্ক এবং জাতিসংঘে যন্ত্রসংগীত পরিবেশনার মাধ্যমে অত্যন্ত সুনাম অর্জন করেন। একই বছরে তিনি তাঁর পিতা ও সানাইয়ের বিখ্যাত উস্তাদ বিসমিল্লাহ খানের সাথে ভারতের নয়াদিল্লীর ইন্ডিয়া গেইটে অনুষ্ঠিত এক অনুষ্ঠানে অংশগ্রহণ করেন। ফারহান খান তাঁর পিতা রইস খানের সাথে সারাবিশ্ব ভ্রমন করে ইন্দোর যন্ত্রসংগীতের পরম্পরার ঐতিহ্যকে বিশ্ববাসীর কাছে পরিচিত করেছেন এবং এই প্রচেষ্টা অব্যাহত রেখেছেন।

আসাদ খান

ইন্দোর ঘরানার উজ্জ্বল নক্ষত্র আসাদ খান ১৯৮২ সালে জন্মগ্রহণ করেন। পিতা এই ঘরানার বিখ্যাত উস্তাদ সিরাজ খানের তত্ত্বাবধানে তার সংগীতশিক্ষার শুরু। তিনি এই ঘরানার ৬ষ্ঠ প্রজন্মের সদস্য। সেতার বাদন ছাড়াও সংগীতের অন্যান্য ধারা যেমন জাজ, ফ্লামেনকো, পাশ্চাত্য উচ্চাঙ্গ সংগীত, রক, ফিউশন, সুফি, ফোক ইত্যাদি ক্ষেত্রে তিনি অত্যন্ত দক্ষতা অর্জন করেছেন। তিনি অসংখ্য অনুষ্ঠানে তাঁর যন্ত্রসংগীত পরিবেশনের মাধ্যমে দর্শক শ্রোতাকে মুগ্ধ করেছেন। তার মধ্যে চণ্ডীগড় সংগীতসভা, সংগীত রিসার্চ একাডেমী, আইসিসিআর কনসার্ট, বন্দিশ সুফি উৎসব (কাতার), কোমল নিষাদ সংগীত উৎসব (বরোদা), ওয়াইপিএস যুব সংগীত উৎসব, এপি ট্যুরিজম, ইন্ডিয়া টুডে মিউজিক গ্রুপ, মুম্বাই উৎসব, উডস্টক সংগীত উৎসব, জাজ যাত্রা, ওসহো উৎসব, সানন্দ দরবার, বাবা আলাউদ্দিন খান সংগীত সমারোহ, উত্তরাধিকার, স্বামী হরিদাস সংগীতসভা, ইন্ডিয়ান মিউজিক গ্রুপ (আমেরিকা), ইডিনবার্গ সংগীত উৎসব, অক্সফোর্ড মিউজিক উৎসব (ইউকে), ডেজার্ট উৎসব (দুবাই), দুবাই শপিং উৎসব (দুবাই), সিডনী উৎসব (অস্ট্রেলিয়া), অলকেমী উৎসব (লন্ডন), কমনওয়েলথ গেম্সের উদ্বোধন অনুষ্ঠান ২০১০ (দিল্লী) ইত্যাদি উল্লেখযোগ্য। আসাদ খান প্রথম সেতারবাদক যিনি নরওয়ের অসলোতে ২০১০ সালে অনুষ্ঠিত নোবেল শান্তি পুরস্কার অনুষ্ঠানে যন্ত্রসংগীত (সেতার) পরিবেশন করেন। ভারতের বিখ্যাত সুরকার এ আর রহমানের সাথে আসাদ খান যুক্ত থেকে অনেক অনবদ্য কাজ করেছেন। তাঁর দক্ষতা, যোগ্যতা এবং অধ্যবসায়ের মাধ্যমে তিনি ইন্দোর পরম্পরার একজন যোগ্য উত্তরসূরী হিসেবে নিজেকে প্রতিষ্ঠিত করতে সক্ষম হয়েছেন এবং তাঁর ঘরানার ঐতিহ্যকে বহন করছেন।

উপসংহার

ভারতীয় সংগীত প্রথায় ঘরানা শব্দটি একটি গুরুত্বপূর্ণ অর্থ বহন করে। ভারতের বিভিন্ন প্রান্তে বিগত কয়েক শতাব্দীতে ভিন্ন ভিন্ন ঘরানার উদ্ভব হয়েছে। এইসকল ঘরানাগুলোর সংগীতশৈলীতেও রয়েছে ভিন্ন বৈশিষ্ট্য ও বৈচিত্র্য। সাধারণ মানুষের কাছে ঘরানা তেমন গুরুত্বপূর্ণ না হলেও একজন নিষ্ঠাবান শিক্ষার্থীর কাছে এর গুরুত্ব অনেক। ঘরানার সৃষ্টিকাল থেকে সকল ঘরানার প্রতিনিধি শিল্পীগণ যে মানের কণ্ঠ নিয়ে জন্মগ্রহণ করেছেন, সে অনুসারেই তাঁর ঘরানার বৈশিষ্ট্য বা গায়কী নির্ণয় করা হয়েছে। রাগ, বন্দিশ বা তাল এক হলেও শিল্পীর গায়কীর মাধ্যমেই তাঁর ঘরানাকে আলাদা করা সম্ভব। একজন শিষ্য যখন গুরুগৃহে বাস করে দিনরাত সেই সংগীত শৈলীর শ্রবণ, চর্চা ও আয়ত্ব করেন—তখনই সেই পরম্পরায় এক নতুন শিল্পীর জন্ম হয়। তাই একথা নির্দ্বিধায় বলা যায় যে, মেওয়াতী ও ইন্দোর ঘরানার মত প্রতিষ্ঠিত প্রত্যেকটি ঘরানাই তার নিজ বৈচিত্র্য ও বৈশিষ্ট্য নিয়ে সমৃদ্ধ, যা সর্বকালেই শ্রোতা দ্বারা সমাদৃত।

তথ্যসূত্র

১। অমল দাশ শর্মা, *প্রাচীন ও নবীন সংগীতজ্ঞ এবং ঘরানার ইতিবৃত্ত*, কোলকাতা: দরবারী প্রকাশন, ১৯৯৫, পৃ.১৩৭।

গ্রন্থপঞ্জী

১। ড. শন্নো খুরানা, *খেয়াল গায়কী মে বিবিধ ঘরানে*, নয়া দিল্লী, ১৯৯৫।
২। অমল দাশ শর্মা, *প্রাচীন ও নবীন সংগীতজ্ঞ এবং ঘরানার ইতিবৃত্ত*, কোলকাতা: দরবারী প্রকাশন, ১৯৯৫।

ড. আকলিমা ইসলাম কুহেলী, সহযোগী অধ্যাপক, সংগীত বিভাগ, ঢাকা বিশ্ববিদ্যালয় ।
Email: islamkuheli@gmail.com

সঙ্গীতের প্রচার ও প্রসারে বিষ্ণুপুরের সঙ্গীতগুণীজন

সুবর্ণা মুখার্জী

ভারতীয় উচ্চাঙ্গ সঙ্গীতের যেভাবে সমস্ত ঘরানা উৎপত্তি হয়েছে ঠিক সেই ভাবেই বাংলায় বিষ্ণুপুর ঘরানা গড়ে ওঠে। বিষ্ণুপুরের সঙ্গীত গুণীরা চেয়েছিলেন এই ঘরানার সঙ্গীতকে বিশ্বের দরবারে প্রতিষ্ঠিত করতে। আর তাই তাঁরা শতাধিক গ্রন্থ রচনা করেন, রাজদরবার থেকে শুরু করে সাধারণ জনগণের মধ্যে বিষ্ণুপুর ঘরানার সঙ্গীতের বীজ রোপন করেন।

ভূমিকা

এক একটি সময়ে বেশ কিছু মনীষীর আবির্ভাব ঘটে, যাঁদের প্রভাবে এক একটি যুগের সূচনা হয়; যাঁরা বাংলা সাহিত্যকে বিশ্বের দরবারে স্বমহিমায় প্রতিষ্ঠিত করে আমাদের গৌরবান্বিত করেছেন এবং ভারতবর্ষের সনাতন চিন্তা ভাবনাকে বিশ্ববাসীর কাছে পৌঁছে দিয়েছেন । সেরকম সঙ্গীতের ক্ষেত্রে একই সময়ে বা কাছাকাছি সময়ের মধ্যে অনেক দিক্‌পাল সঙ্গীতগুণীকে আমরা বিষ্ণুপুরে পেয়েছি। বিষ্ণুপুর ঘরানাকে যাঁরা ভারতবর্ষের কাছে স্বমহিমায় উপস্থাপন করেছেন তাঁরা হলেন রামশঙ্কর ভট্টাচার্য, অনন্তলাল বন্দ্যোপাধ্যায়, যদুভট্ট, গোপেশ্বর বন্দ্যোপাধ্যায়, রামপ্রসন্ন বন্দ্যোপাধ্যায়, রাধিকাপ্রসাদ গোস্বামী, সুরেন্দ্রনাথ বন্দ্যোপাধ্যায়, জ্ঞানেন্দ্রপ্রসাদ গোস্বামী, রমেশচন্দ্র বন্দ্যোপাধ্যায়, প্রমুখ।

শিক্ষার প্রসার

সপ্তদশ অষ্টাদশ শতাব্দী মল্লরাজ বংশের ইতিহাসে এক সুবর্ণযুগ। এই সময় শিল্প, সাহিত্য, সঙ্গীত, ধ্রুপদ, কীর্তন, মন্দির, টেরাকোটা ইত্যাদি সংস্কৃতির বিভিন্ন ক্ষেত্রে উন্নতি ঘটে । সপ্তদশ শতাব্দীর বহুযুগ আগে বিষ্ণুপুরে জয়দেবের *গীতগোবিন্দ*, কথকতা, ঝুমুর, বাউল, কীর্তন, স্তোত্র-গান, ছন্দ-গান প্রভৃতি ছিল কিন্তু প্রকৃত ধ্রুপদী সঙ্গীত বলতে যা বোঝায় সেটা শুরু হয় দ্বিতীয় রঘুনাথ সিংহ দেবের রাজত্বকালে তানসেনের বংশধর বাহাদুর খাঁর হাত ধরে। সঙ্গীতের মান উন্নয়নে এবং শিক্ষা বিস্তারে বিষ্ণুপুরের সঙ্গীতগুণীজনদের সাহায্য ছিল অপরিসীম। বাংলাদেশে সঙ্গীতকেন্দ্র বলতে বিষ্ণুপুরকে বোঝায় । এখানকার শিল্পীরা প্রথম থেকেই শাস্ত্রীয় সঙ্গীতকে আমজনতার দরবারে পৌঁছে দেবার জন্য আত্মনিয়োগ করেছিলেন। বাহাদুর খাঁর শিষ্য রামশঙ্কর ভট্টাচার্য জয়দেবের *গীতগোবিন্দের* গানগুলি তাঁর ছাত্রদের শেখাতেন। বাল্যকালে ক্ষেত্রমোহন গোস্বামী রামশঙ্করের কাছে *গীতগোবিন্দের* যে গানগুলি শিখেছেন পরবর্তীকালে সেই গানগুলির তিনি স্বরলিপি করেন।

রামশঙ্কর ভট্টাচার্য তাঁর শিষ্যদের নিজের বাড়িতে শিক্ষা দিতেন এবং সেই সঙ্গে দূরাগত ছাত্রদের থাকা খাওয়ার ব্যবস্থাও তিনি করেছিলেন । তিনি বেশ কিছু ধ্রুপদ গান রচনা করেন। তাঁর রচিত গানগুলি বাংলা ও ব্রজবুলি মিশ্রিত ভাষায়। তাঁর আদর্শকে অনুসরণ করে পরবর্তীকালে তাঁর শিষ্য প্রশিষ্যরা প্রায় প্রত্যেকেই বাংলা গান রচনা করে ও বহু রাগ রাগিণী যুক্ত হিন্দী গান সংগ্রহ করে সঙ্গীত ভাণ্ডারকে বিশেষভাবে সমৃদ্ধ করেছেন। রামশঙ্করের হাত ধরেই বিষ্ণুপুর ঘরানার বুনিয়াদ তৈরী হয়েছিল। তিনি রাজসভায় ধ্রুপদ পরিবেশন করে এই সঙ্গীতের প্রতি কৌতুহল জাগান। সে সময়ে সঙ্গীত চর্চা ও অনুশীলন বিষ্ণুপুরের রাজ দরবার ছাড়া কয়েকটি পরিবারের মধ্যে সীমিত ছিল। সাধারণ মানুষের এই সঙ্গীত শিক্ষার সুযোগ না থাকায় তিনি ধ্রুপদকে আম জনতার দরবারে পৌঁছে দিতে চেয়েছিলেন এবং ধ্রুপদকে জনমুখী করে তুলতে চেয়েছিলেন।

ঠাকুর পরিবারে বিষ্ণুপুর

বিষ্ণুপুর ঘরানার সঙ্গে নিবিড় যোগাযোগ ছিল ঠাকুর পরিবারের। মহর্ষি দেবেন্দ্রনাথ ঠাকুর তাঁর ছেলেমেয়েদের সঙ্গীত শিক্ষা দেন এই বিষ্ণুপুর ঘরানার সঙ্গীতগুণীদের কাছে । তাঁদের মধ্যে রবীন্দ্রনাথ এই ঘরানার দ্বারা বেশি প্রভাবিত হয়েছিলেন। এই ঘরানার স্বনামধন্য প্রতিভা যদুভট্ট রবীন্দ্রনাথের সঙ্গীতগুরু ছিলেন । রবীন্দ্রনাথ তাঁর কাছেই তালিম নিয়ে যদুভট্টের বিষম ছন্দের গানে আকৃষ্ট হয়ে পরবর্তীকালে বহু বিষমপদী ছন্দের গান তিনি রচনা করেন; এছাড়া তাঁর সৃষ্ট তালগুলিও বিষমপদী ছন্দের । আজ সারা দেশ জুড়ে রবীন্দ্রনাথের গানের মাধ্যমে বিষ্ণুপুর ঘরানার প্রচার ও প্রসার দেখা যায় । যদুভট্টের সম্বন্ধে রবীন্দ্রনাথ বলেছেন—"বাংলাদেশে এরকম ওস্তাদ জন্মায়নি। তাঁর প্রত্যেকটি গানে একটি স্বকীয়তা ছিল । তাঁর গানের মধ্যে যে বিশিষ্টতা ছিল তা অন্য কোন হিন্দুস্তানী গানে পাওয়া যায় না । যদুভট্টের মতো সঙ্গীত ভাবুক আধুনিক ভারতে জন্মেছিল কি না সন্দেহ ।"[১] রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর আরো বলেছেন যে "তিনি ওস্তাদ জাতের চেয়ে ছিলেন অনেক বড় । তাঁকে গাইয়ে বলে বর্ণনা করলে খাটো করা হয় । তাঁর ছিল প্রতিভা, অর্থাৎ সঙ্গীত তাঁর চিত্তের মধ্যে রূপ ধারণ করত ।"[২] রবীন্দ্রনাথ যদুভট্টের গানকে হৃদয় মন প্রাণ দিয়ে অনুভব করেছিলেন । তাঁর গানকে ভালোবেসেছিলেন, শ্রদ্ধা করেছিলেন। উনিশ শতকে বাংলা গীতিকাব্য-সঙ্গীতের-প্রচারের-প্রথম অবস্থায় বিশেষ করে রবীন্দ্রসঙ্গীতের ক্ষেত্রে বিভিন্ন সঙ্গীতগুণী বিরুদ্ধাচারণ করেছিলেন । সেই সময় প্রবীণ সঙ্গীতগুণীরা রবীন্দ্রনাথের গান গেয়ে বিদ্রূপের পাত্র হয়েছিলেন । এই বিদ্রূপ ও লাঞ্ছনা সহ্য করেও বড় বড় সঙ্গীত সম্মেলনে বিষ্ণুপুরের সঙ্গীতগুণীরা যেমন রাধিকাপ্রসাদ গোস্বামী, আচার্য গোপেশ্বর বন্দ্যোপাধ্যায়, আচার্য সুরেন্দ্রনাথ বন্দ্যোপাধ্যায়, আচার্য রমেশচন্দ্র বন্দ্যোপাধ্যায় রবীন্দ্রনাথের ধ্রুপদাঙ্গ রবীন্দ্রসঙ্গীতগুলি পরিবেশন করতেন। ভারতবর্ষের সঙ্গীত জগতের

ইতিহাসে বিষ্ণুপুরের সঙ্গীতগুণীদের অবদান স্বর্ণাক্ষরে লেখা থাকবে।

বঙ্কিমচন্দ্রের লেখা 'বন্দেমাতরম্' গানটিতে যদুভট্ট সুর দিয়েছিলেন এবং এই গানের মাধ্যমে জনগণের মধ্যে সঙ্গীতের ব্যাপক প্রসার ঘটে। তথাকথিত শিক্ষিত না হয়েও জন্মলব্ধ ক্ষমতার গুণে বহু হিন্দী ও বাংলা গান তিনি রচনা করেন; এমনকি দেবেন্দ্রনাথ ঠাকুরের আদি ব্রাহ্ম সমাজের শিক্ষক রূপে নিযুক্ত ছিলেন। এই সময় বেশ কিছু ব্রহ্ম সঙ্গীত রচনা করে তিনি ব্রাহ্ম সমাজে বিষ্ণুপুর ঘরানার সঙ্গীতের প্রসার ঘটান। তাঁর গানের প্রকাশ ভঙ্গী সহজ, সরল ও নিরলঙ্কার। তাঁর গান শুধু রবীন্দ্রনাথের মনকে নাড়া দেয় তাই নয়; যদুভট্ট ভারতবর্ষে বিষ্ণুপুর ঘরানার বিজয় পতাকা তুলে ধরে এই ঘরানার সঙ্গীতকে সর্বভারতীয় স্তরে পৌঁছে দেন। যদুভট্টের স্বরচিত একটি গান হল—[৩]

ফুলি বন ঘন মোর আয় বসন্তরি
আব বহত পবন মন্দ মন্দ সমীরণ মন ভাওয়ে
যাব মধুপ বৃন্দ নিরত করত গুঞ্জার
নয়ি নয়ি কলিয়ন পর চুবক হরত ॥
কেতকি গুলাব ঔর চম্পা বকুল বেলা
মতি কোমল কুসুম সহিত প্রলিত ভই
নাথ নাথ নিরত করত নারী নিরখ নাথ।

বিষ্ণুপুর ঘরানার গুণীজন

রামশঙ্কর ভট্টাচার্যের শিষ্যদের মধ্যে আর একজন যুগান্তকারী সঙ্গীতজ্ঞ যিনি বিষ্ণুপুর ঘরানার প্রচার ও প্রসারে আত্মনিয়োগ করেন তিনি হলেন অনন্তলাল বন্দ্যোপাধ্যায়। তাঁর অনুপ্রেরণায় ভারতবর্ষের সঙ্গীতে এক নতুন দিগন্ত উন্মোচিত হয়েছে। তিনি সঙ্গীতের প্রসারের জন্য সঙ্গীতকে প্রতিষ্ঠানিক রূপ দেন। তাঁর পুত্রদের মধ্যে রামপ্রসন্ন বন্দ্যোপাধ্যায়, গোপেশ্বর বন্দ্যোপাধ্যায়, সুরেন্দ্রনাথ বন্দ্যোপাধ্যায়—এঁরা প্রত্যেকেই উচ্চাঙ্গ সঙ্গীত জগতে বিশেষ কৃতিত্ব রাখেন। পশ্চিমবঙ্গের বাইরে ভারতের বিভিন্ন স্থানে বিভিন্ন সঙ্গীত সম্মেলনে গোপেশ্বর বন্দ্যোপাধ্যায় যোগদান করে কণ্ঠ সঙ্গীত ও যন্ত্র সঙ্গীতে পারদর্শিতা প্রদর্শন করে সম্মান অর্জন করেন। তিনি অল ইন্ডিয়া মিউজিক কনফারেন্সের তৃতীয় অধিবেশনে প্রথম স্থান অধিকার করে এই ঘরানার প্রসার ঘটান। তাঁর লেখা বই *সঙ্গীত চন্দ্রিকা* পড়ে সকলে এই ঘরানার সঙ্গীত বিষয়ে জ্ঞান অর্জন করে। প্রাচীনকালে আমাদের দেশে সঙ্গীত শাস্ত্রের অনুশীলন হয়েছিল, কিন্তু সঙ্গীতের স্বরলিপি না থাকার জন্য অনেক সাধক ভক্তের লেখা বহু অমূল্য সঙ্গীত নষ্ট হয়ে গেছে। আজ বিষ্ণুপুর ঘরানার সমস্ত সঙ্গীতের স্বরলিপি আমরা পাই বিষ্ণুপুরের বিখ্যাত সঙ্গীতগুণীর কাছে। এই ঘরানার সঙ্গীতের স্বরলিপি আমাদের অমূল্য সম্পদ। প্রায় পাঁচ হাজারেরও বেশি সঙ্গীতের স্বরলিপি রচনা করেন গোপেশ্বর বাবু তাঁর *সঙ্গীত চন্দ্রিকা* গ্রন্থে। ধ্রুপদ গানে হারমোনিয়ামের প্রচলন ছিল না, আর এই হারমোনিয়াম যন্ত্রের ব্যবহারকে জনপ্রিয় করে তুলতে *হারমোনিয়াম শিক্ষা পদ্ধতি* বইটি রচনা করেন। লুপ্তপ্রায় প্রাচীন রাগ রাগিণীকে পুনরুদ্ধার করে অত্যন্ত সহজ সরল স্বরলিপি করে জনসাধারণের কাছে তিনি তুলে ধরেন। গোপেশ্বর বন্দ্যোপাধ্যায়ের রচিত গান হল—[৪]

জৈসে গগনসে চাঁদ ধরণী পর আয়ে
ঐসে সুন্দর বদন সবকে সন রিঝারে
ধন নরপতি সুজন দেবেন্দ্র নরধন,
তুঁহি মুলক হিত লগি নিত মন লগারে
মধুর সঙ্গীত নিত তুঅ হিয়মেঁ ভাবত
য়া সোঁ নেক গুণিগণ দরবারমেঁ শোহাবে ॥
জো তুঅ শরণ পায়ো তাকো সব দুখ গয়ো,
গোপেশ তুঅ শরণ পায়ো তাকো সব দুখ গয়ো,
গোপেশ তুঅ গুণকী অব উপমা নহি পাবে ॥

রামপ্রসন্ন বন্দ্যোপাধ্যায় পিতা অনন্তলালের বহু হিন্দী ধ্রুপদ সংগ্রহ করে এই গানের প্রচার, প্রসার ও সংরক্ষণ করার অভিলাষে *সঙ্গীত মঞ্জরী* রচনা করেন। এছাড়াও তাঁর রচিত আরও তিনটি বই হল *তবলা দর্পণ, মৃদঙ্গ দর্পন* ও *এসরাজ তরঙ্গ*। রামপ্রসন্নবাবু বিদ্যা দান করতে ভালোবাসতেন। তাঁর অগ্রজ গোপেশ্বর ও সুরেন বাবু তাঁর কাছে সঙ্গীত শেখেন। আর সেই সঙ্গীত জনসাধারণের মধ্যে ছড়িয়ে দিয়েছিলেন। রামপ্রসন্নবাবু তাঁর পিতা অনন্তলাল বন্দ্যোপাধ্যায়ের প্রতিষ্ঠিত সঙ্গীত বিদ্যালয়টির দায়িত্বভার নিয়ে সঙ্গীত বিদ্যালয়ের ইতিহাসে এক নতুন অধ্যায়ের সূচনা করেন। এছাড়া এই বিষ্ণুপুর ঘরানার সঙ্গীতকে সারা দেশে ছড়িয়ে দেওয়ার জন্য তিনি সেই সময় জ্যোতিরিন্দ্রনাথ ঠাকুরের সম্পাদনায় সঙ্গীত বিষয়ক মাসিক পত্রিকা *সঙ্গীত প্রবেশিকা* তে নিয়মিত লিখতেন। রামপ্রসন্নবাবু ছিলেন অত্যন্ত অমায়িক, সদাচারী ও নির্লোভ প্রকৃতির মানুষ। বিষ্ণুপুরের সঙ্গীতের প্রতি তাঁর গভীর অনুরাগ ছিল। তিনি এতটাই নির্লোভ ছিলেন যে বরোদায় গায়কোয়াড় তাঁকে তাঁর সভায় মাসিক ৭০০ টাকা বেতন দিয়ে সভা-গায়ক করতে চেয়েছিলেন। তাঁর বাড়িতে অভাব থাকা সত্ত্বেও গায়কোয়াড়ের এই প্রস্তাব তিনি প্রত্যাখ্যান করেছিলেন। তাঁর স্বরচিত একটি গানের উদ্ধৃতি দেওয়া হল—[৫]

ধামার—দীপক

হোরি খেলন আয়ে নন্দদুলাল
নিখরিত সব সখি হোত আনন্দ অপার,
কোই দেত গারী কোই ছোড়ত পিচকারী
কোই কাহুকে কুমকুম মার ॥

অনন্তলাল বন্দ্যোপাধ্যায়ের তৃতীয় পুত্র সুরেন্দ্রনাথ বন্দ্যোপাধ্যায়েরও বিষ্ণুপুর ঘরানার সঙ্গীতের প্রচার ও প্রসারে অনবদ্য ভূমিকা ছিল। তাঁর প্রতিভার একটি বড় দিক হল তিনি ছিলেন একজন বিশিষ্ট গীতিকার; অনেক গান তিনি রচনা করেন। তাঁর গানের বিষয় ধ্রুপদ, খেয়াল, ভক্তিমূলক, দেশাত্মবোধক, প্রকৃতি ও ঋতু বিষয়ক। তিনি সঙ্গীত শিক্ষার জন্য সাধারণ শিক্ষার্থীদের উপযোগী করে বেশ কয়েকটি গ্রন্থ রচনা করেন; যেমন তার মধ্যে বিশেষ উল্লেখযোগ্য হল *গীত লিপি, গীত পরিচয়, নব পদ্ধতি সেতার শিক্ষণ, এসরাজ মুকুল*। তাঁর বিষ্ণপুর সঙ্গীতে ব্যুৎপত্তি ও স্বরলিপি করার দক্ষতায় রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর আকৃষ্ট হন, এবং বাংলায় গানগুলিকে রূপান্তরিত করার প্রেরণা লাভ করেন। রবীন্দ্রনাথের গলায় গাওয়া গানটি শুনে তিনি তাৎক্ষণিক স্বরলিপি করতে পারতেন এবং স্বরলিপি থেকে গানটি শুনিয়ে কবির কাছ থেকে তাঁর অনুমোদন নিতেন। রবীন্দ্রনাথ তাঁকে 'স্বরলিপির জাদুকর' বলতেন। আর এই সমস্ত স্বরলিপি আমাদের কাছে চির স্মরণীয়

হয়ে থাকবে। অত্যন্ত নিষ্ঠা ও যত্ন সহকারে তিনি ছাত্র ছাত্রীদের সঙ্গীত শিক্ষা দিতেন। তাঁর ছাত্রদের মধ্যে অন্যতম হলেন বিশিষ্ট সেতার বাদক রামশঙ্কর বন্দ্যোপাধ্যায় ও তাঁর ভাইপো অশেষ বন্দ্যোপাধ্যায়। অশেষবাবু সেতার ও এসরাজ বাদক। তিনি বিশ্বভারতী বিশ্ববিদ্যালয়ের সঙ্গীত বিভাগের অধ্যাপক হয়ে বিষ্ণুপুর ঘরানার সঙ্গীত বিষয়ে জ্ঞান তাঁর ছাত্র ছাত্রীদের মধ্যে বিলিয়ে দেন। এই ভাবে এই ঘরানার সঙ্গীতকে বিষ্ণুপুরের সঙ্গীতগুণীরা নানাভাবে প্রচার ও প্রসারিত করেন। সুরেন্দ্রনাথের স্বচরিত একটি গান হল— [৬]

বাগেশ্রী - আতাচৌতাল (মধ্যগীত)

দরশন কৈসৈ পাবে, হো জগজীবন।
অজহু অন্ত ন পাবে, অগণিত জ্ঞানিগণ।
সৃজন পালন সংহারণ, তুমহী য়হ সব কারণ,
কৌন লগ ঐসে করত নহি সকল মন
কৌন আত কোই জাত, কোই রাজপদ পাবত,
কোই দ্বার দ্বার ঘুম ঘুম ভিগ মাঁগন।
কহত সুরেন্দ্র হো জগপতি, জিন লগ জীবকি ঐসী গতি,
কৃপা কীজে সমঝাবন, জাচ কমল চরণ।

বিষ্ণুপুর ঘরানার শিল্পী ক্ষেত্রমোহন গোস্বামী প্রথম স্বরলিপি পদ্ধতি গঠন করেন। তিনি ব্যাপকভাবে ভারতের মধ্যে স্বরলিপির প্রচার ও প্রসার ঘটান। পরে জনগণের মধ্যে এই স্বরলিপি ছড়িয়ে দেন *দন্তমাত্রিক স্বরলিপি* হিসেবে। এছাড়া ভারতবর্ষে প্রথম অর্কেষ্ট্রা বা বৃন্দ বাদনও তিনি প্রবর্তন করেন। এই কাজে তাঁকে অশেষ সাহায্য করেছিলেন যদুভট্ট।

উপসংহার

বিষ্ণুপুর ঘরানার অনেক শিল্পীই ছিলেন একাধারে গায়ক, যন্ত্রী, গীতকার, সুরকার ও নিখুঁত স্বরলিপিকার। এছাড়াও তাঁরা সঙ্গীত শাস্ত্রে আন্তর্জাতিক খ্যাতির অধিকারী ছিলেন। এই শিল্পীরা শাস্ত্রীয় সঙ্গীতকে আমজনতার দরবারে পৌঁছে দেবার জন্য আত্মনিয়োগ করেছিলেন এবং সফল হয়েছিলেন বিষ্ণুপুর ঘরানার সঙ্গীতকে আম জনতার মধ্যে ছড়িয়ে দিতে।

তথ্যসূত্র

১। প্রদীপ কুমার সিংহ, *বিষ্ণুপুর সঙ্গীত ঘরানার সংক্ষিপ্ত ইতিবৃত্ত*, লোখেশোল, বাঁকুড়া: শ্রী সুদীপ চৌধুরী, ২০১৩, পৃ.৬৭।
২। শান্তি দেব ঘোষ, *রবীন্দ্র সঙ্গীত*, ISBN-978-81-7522-302-8, বিশ্বভারতী, আশ্বিন ১৪১৫, পৃ.২৮।
৩। রামপ্রসন্ন বন্দ্যোপাধ্যায়, *সঙ্গীত মঞ্জরী*, কোলকাতা: পশ্চীমবঙ্গ রাজ্য সংগীত আকাদেমি তথ্য ও সংস্কৃতি বিভাগ, ২০০৯, পৃ.৪১২।
৪। প্রদীপ কুমার সিংহ, *বিষ্ণুপুর সঙ্গীত ঘরানার সংক্ষিপ্ত ইতিবৃত্ত*, লোখেশোল, বাঁকুড়া: শ্রী সুদীপ চৌধুরী, ২০১৩, পৃ.৬৭।
৫। রামপ্রসন্ন বন্দ্যোপাধ্যায়, *সঙ্গীত মঞ্জরী*, কোলকাতা: পশ্চীমবঙ্গ রাজ্য সংগীত আকাদেমি তথ্য ও সংস্কৃতি বিভাগ, ২০০৯, পৃ.৪১২।
৬। তদেব।

গ্রন্থপঞ্জি

১। ড. দেবব্রত সিংহ ঠাকুর, *রবীন্দ্র সংগীতে বিষ্ণুপুর ঘরানার প্রভাব*, প্রকাশক পশ্চিমবঙ্গ রাজ্য পুস্তক পর্ষদ, ২০১৭।
২। গোপেশ্বর বন্দ্যোপাধ্যায়, *সঙ্গীত চন্দ্রিকা*, প্রকাশক রবীন্দ্রভারতী বিশ্ববিদ্যালয়, ১৩১৬।
৩। দিলীপ কুমার মুখোপাধ্যায়, *বিষ্ণুপুর ঘরানা*, প্রকাশক বুকল্যাণ্ড প্রাইভেট লিমিটেড, ১৯৬৩।

সুবর্ণা মুখার্জী, গবেষিকা, সংগীত ভবন, বিশ্বভারতী, তত্ত্বাবধায়ক: প্রফেসর বাসবী মুখার্জী।
Email: dpc1408@gmail.com

বিষ্ণুপুর ঘরানা এবং উত্তর ভারতীয় শাস্ত্রীয় সংগীত

সুতপা বন্দ্যোপাধ্যায়

বিষ্ণুপুরের প্রবন্ধ গানের পরিবর্তন ঘটিয়ে যে ধ্রুপদ গান প্রচলিত হয়েছিল তা কিন্তু দরবারী সংগীতের হাত ধরে হয়নি। তার পারম্পর্য জয়দেবের গীতগোবিন্দ, বড়ু চণ্ডিদাসের শ্রীকৃষ্ণকীর্তন প্রভৃতি ধারাতেই প্রবাহিত হয়েছিল। কিন্তু কোন কোন গুণী বিষ্ণুপুর ঘরানাকেই সেনীয়া পরম্পরা ধ্রুপদের বাহক বলে মনে করেন, যা সঠিক বলে মনে হয় না। কারণ, তানসেন জন্মাবার বহু আগেই 'সালগসূড' শ্রেণীর অন্তর্ভুক্ত ধ্রুবপদ সারা ভারতবর্ষেই চর্চিত হত, বিষ্ণুপুর ঘরানা তার ব্যতিক্রম নয়। বর্তমান প্রবন্ধে বিষ্ণুপুর ঘরনার বৈশিষ্ট্যগুলির উপর আলোকপাত করা হল।

ভারতবর্ষে রাগসংগীতের চর্চা প্রধানত দুই ভাবে শুরু হয়েছিল। এক মন্দিরাশ্রিত আঞ্চলিক সংগীত চর্চা-যে সংগীতকে 'প্রবন্ধ' বলা হত। সেই প্রবন্ধের সুর হিসাবে আঞ্চলিক নিয়মবদ্ধ সুর বা রাগ ব্যবহার করা হত। ষোড়শ শতাব্দীর একদম শুরু থেকে রাজদরবারে রাগ সংগীতের চর্চা শুরু হয়ে যায়, সেখানে যে সকল সুর গানের সাথে মিলিত হত, সেই সুরকেই রাগ বলা হয়। সেই রাগের যে নিয়ম, তা বেশিরভাগ ক্ষেত্রেই মৌখিক থাকত। বিভিন্ন অঞ্চলের বা ঘরানার সংগীত শিল্পীদের নিজস্ব মতানুসারে রাগের নিয়ম পালিত হত। 'প্রবন্ধ' গানের ক্ষেত্রে যে 'রাগ-রাগিণীর' প্রচলন ছিল, রাগের ব্যবহারের নিয়ম আমরা পাই প্রাচীন সংগীত শাস্ত্রের বই-এ। দরবারী রাগ সংগীত চর্চার বহু পূর্বে বাংলায় রাগ সংগীতের চর্চা ছিল, মতঙ্গ মুনির *বৃহদ্দেশী* গ্রন্থে এর প্রমাণ মেলে। 'ভাষারাগ' বলতে এক ধরনের রাগ ছিল। ভাষা রাগ কিন্তু প্রাচীন গান্ধর্বীয় বা মার্গ রাগ ছিল। পরবর্তীকালে আঞ্চলিক অভিজাত রাগ সংগীত অর্থাৎ প্রবন্ধ গানের যখন চর্চা হয়, সেটার সারা ভারতবর্ষে চল ছিল। অনেকে মনে করেন, বিষ্ণুপুরে রাগ-সংগীত চর্যা খুব বেশি দিনের নয়। বড় জোর আড়াইশো বছরের। অর্থাৎ বিষ্ণুপুরে 'ধ্রপদ' ঘরানা পত্তনের আগে নাকি বাঙ্গালীরা রাগ-রাগিণীর অনুশীলন করতেন না। অবশ্য-যাঁরা মহাযানী বৌদ্ধদের আধ্যাত্ম-বিষয়ক 'চর্যা' পদের (৮শ–১২শ শতক) শীর্ষদেশে রাগ-রাগিণীর উল্লেখ দেখে বাঙ্গালীদের রাগ-সংগীত চর্চার প্রাচীনতম উদাহরণ রূপে স্বীকার করেন তাদের সাথে একমত হওয়াটা কিছুটা কঠিন। তার কারণ, খ্রিষ্টীয় ৫ম–৬ষ্ঠ শতকে রচিত মতঙ্গ-মুনির *বৃহদ্দেশী* গ্রন্থটিকে কেউ যদি ভাল করে খুঁটিয়ে পড়েন, তাহলে দেখতে পাবেন যে, খ্রিষ্টজন্মের পূর্বে প্রচলিত প্রাচীন ভারতীয় গান্ধর্ব বা মার্গ সংগীতে প্রযোজ্য 'ভাষা-রাগ' (অর্থাৎ সংক্ষিপ্ত আলাপ-যোগ্য রাগ) আমাদের এই বাংলায় সদর্পে প্রচলিত ছিল। শুধু তাই নয়, সর্বভারতীয় সংগীত শাস্ত্রাদিতে 'বাঙ্গালী' নামক একটি ভাষা-রাগ সসম্মানে স্বীকৃত হয়েছে। *বৃহদ্দেশী* গ্রন্থে মতঙ্গ জনৈক প্রাচীন যাষ্টিক মুনি (আনুমানিক খ্রিঃ পূঃ ২য় শতক) লিখিত *সর্বাগম-সংহিতা* নামক একটি গ্রন্থে উল্লিখিত কয়েকটি ভাষা-রাগের উদ্ধৃতি দিয়েছেন। ঐ উদ্ধৃতির মধ্যে এক জায়গায় রয়েছে, "বঙ্গাল দেশসম্ভুতা 'বঙ্গালী' দিব্যরূপিণী,"[১] অর্থাৎ দিব্যরূপিণী 'বঙ্গালী' নামক ভাষা-রাগ বঙ্গাল দেশেই জন্মেছে।

বাংলার রাগ রাগিণী চর্চা

সুতরাং বাংলায় (বিশেষতঃ রাঢ়-বঙ্গে) রাগ-রাগিণীর চর্চা বহু কাল আগেকার ব্যাপার। মিঞা তানসেন জন্মাবার অন্ততঃ দেড় হাজার বছর আগেকার কথা। সে সময়ে সমগ্র ভারতবর্ষে দু'রকম সংগীত-পদ্ধতি প্রচলিত ছিল। একটি কঠিন নিয়মবদ্ধ এবং যুগ ও পরম্পরা-ভেদে অপরিবর্তিত গান্ধর্ব বা মার্গ সংগীত এবং অপরটি পরিবর্তনশীল, দেশ বা অঞ্চল ভেদে এমন কি পরম্পরা ও যুগ-ভেদে রূপ-ভেদ সমন্বিত অভিজাত বা নাগরিক দেশী সংগীত (গীত-বাদ্য-নৃত্য সম্বলিত)। নাগরিক সংগীতও আবার নগরভেদে তিন প্রকার ছিল। যেমন—

(ক) মন্দিরাশ্রিত নগরে প্রচলিত এবং নাটমন্দিরে পরিবেশিতব্য নির্দিষ্ট রীতি-অনুসৃত (form) নাট্য-সংগীত বা 'প্রবন্ধ' (composition);
(খ) রাজধানী কিংবা দুর্গ-নগরে বহুল প্রচলিত, দরবারাশ্রিত এবং বিভিন্ন শৈলী-অনুসৃত সংগীত (art music);
(গ) বাণিজ্যিক নগরে বহুল প্রচলিত নিছক বিনোদনীয় এবং ব্যবসায়িক সংগীত।[২]

এই তিন প্রকারের মধ্যে প্রথম দু'প্রকার সংগীত ঐতিহ্য বা tradition থাকে দীর্ঘ কালের। এই tradition কেউ ভঙ্গ করলে গায়ক-বাদক-নর্তক সমাজে নিন্দিত হন।

প্রাচীন ভারতে নানা প্রান্তে মন্দিরে এবং রাজ-দরবারে যে সংগীতচর্চা অব্যাহত ছিল, তার সবচেয়ে বড় প্রামাণ হল খ্রিষ্টীয় চতুর্দশ শতকের জৈন সংগীতশাস্ত্রী পণ্ডিত সুধাকলস রচিত 'সংগীতোপনিষৎ' *সারোদ্ধার* গ্রন্থের একটি *শ্লোক*—

> দেশে দেশে চ যৎ সিদ্বৎ নৃপণামপি মন্দিরে।
> গীতং বাদ্য চ নৃত্যং চ দেশীতি প্রোচ্যতে বুধৈঃ ।।
> সর্বেষামপি লোকানাং গীতং প্রীতিদমুচ্যতে।[৩]

অর্থাৎ, বিভিন্ন দেশের (অঞ্চলের) রাজদরবারে এবং মন্দিরে যে গীত-বাদ্য-নৃত্য প্রচলিত আছে, পণ্ডিতেরা তাকে 'দেশী' সংগীত বলেছেন। কিন্তু, সবার চেয়ে জনপ্রিয় সংগীত হচ্ছে লোকগীতি।

অতঃপর এটা বোঝা যাচ্ছে যে, প্রাচীন ভারতীয় সংগীতশাস্ত্রের বিচারে রাগ-সংগীতের রূপ দু'রকমের হয়। এক রকম হচ্ছে, প্রবন্ধ-আশ্রিত (composition based) রাগ-গীত, যাতে রাগ-রাগিণীর লক্ষণ ও চলনকে অবলম্বন করে গেয়-পদে সুরারোপ করা হতো। এইরকম পদের শীর্ষদেশে রাগ ও তালের নাম থাকতো। প্রাচীনকালে এই প্রকার রাগাশ্রিত পদগুলি পৌরাণিক কাহিনী অবলম্বিত নাট্যেও মালায় বা পালাকারে গ্রথিত করে হিন্দু ও বৈষ্ণবদের দেবালয়ে নাটমন্দিরে, বিশেষ বিশেষ উৎসবে, পরিবেশিত হতো। এই রকম রাগাশ্রিত প্রবন্ধ বা পদ-গানগুলিকে অর্থাৎ রচনাগুলিকে (composition) গাইবার সময়ে বিস্তার ও অলংকারের ভারে জর্জরিত করা হতো না। কবি জয়দেবের *গীতগোবিন্দম্*, বড়ু চণ্ডীদাসের *শ্রীশ্রীকৃষ্ণকীর্তন* ছিল এইরকম গেয়-পদ বা *গীত-প্রবন্ধ* আশ্রিত রাগ-

সংগীত। অনেক ক্ষেত্রেই প্রাচীনকালের প্রবন্ধ বা পদগান নাট্যের মালায় না গেঁথে পৃথকভাবে গাওয়া হতো ভজনের মতন করে, যেমন—বিষ্ণুপদ-গান, বৌদ্ধদের চর্যাপদ-গান ইত্যাদি। বাংলায় যে প্রাচীনকাল থেকেই রাগাশ্রিত পদগান বা প্রবন্ধ-গান প্রচলিত হয়ে আসছে, তার সবচেয়ে বড় প্রমাণ হল চর্যাপদ গান। বাংলার বৈষ্ণবদের ছিল 'কৃষ্ণপদ' গান অর্থাৎ আখর-বর্জিত প্রাচীন পদ-কীর্তন-গান। *গীতগোবিন্দম্*, শ্রীকৃষ্ণকীর্তন তারই প্রকৃষ্ট প্রমাণ। এই জাতীয় রাগাশ্রিত পালা-গানগুলি পরিবেশিত করতে বহু সময়ে লাগতো। কিন্তু দরবারী রাগসংগীতে একটি মাত্র পদকে বেশ কিছুটা সময় নিয়ে গাইতে গেলেই তাকে বিস্তার বৈচিত্র্য সহ গাইতেই হবে। তাই পরবর্তীকালে দরবারী পেশাদার গায়ক-গায়িকাদের সংগীত-পরিবেশনার যে বৈশিষ্ট্য দ্বারা পৃথক পৃথক গায়ক-ঘরানা সৃষ্টি হয়েছিল, তা সবই এই বিস্তার-বৈচিত্র্যকে অবলম্বন করে। এখানে একটা কথা বলে নেওয়া আবশ্যক যে, প্রাচীন গীত-প্রবন্ধ আশ্রিত রাগ-সংগীত পরিবেশন করার সময়ে পদগুলিকে সুর ও শব্দের বিশেষ ভাব-প্রকাশক উচ্চারণের সহায়তায় নাট্যের পাত্র-পাত্রীদের অথবা গায়ক-গায়িকাদের দ্বারা 'নাট্য-ভাব' সৃষ্টি করতে হতো। এভাবেই গানে আসাধারণত্ব প্রদান করা হত। এ জাতীয় প্রবন্ধাশ্রিত রাগ-গীতগুলিকে বলা হয় রীতির-গান, শৈলীর গান বা art music নয়। যেমন—লোকগীতগুলি রীতির গান, যাতে শিল্পীর কল্পনানুসারে বিস্তার করা হবে না।

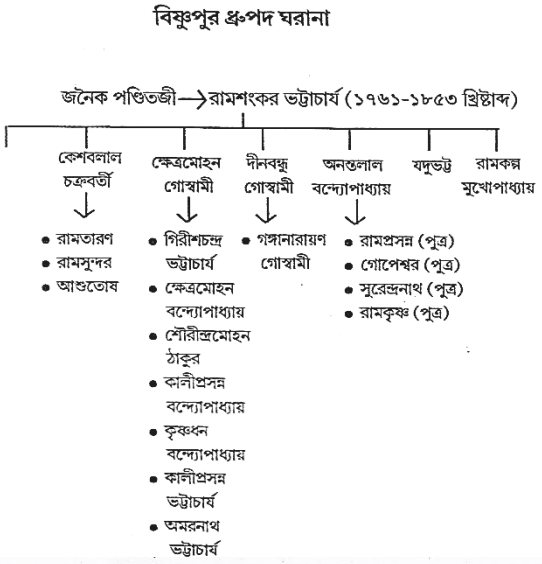
ধ্রুপদ গানের প্রয়োগ

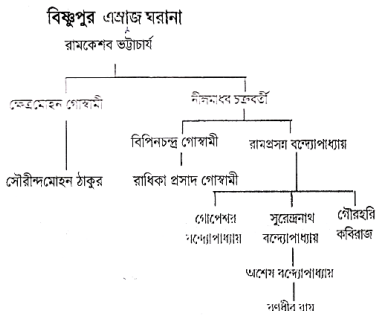
প্রসঙ্গত জানিয়ে রাখা ভালো, যে ধ্রুপদ বা 'ধ্রুবপদ' গান খ্রিষ্টীয় ১৬শ শতক থেকে [গোয়ালিয়র-নরেশ মানসিংহ কর্তৃক ধ্রুবপদ বা ধ্রুপদ শৈলীর (art music) দরবারী সংগীত ১৫০২–১৫০৩ খ্রিষ্টাব্দে সৃষ্ট হওয়ার পর] দু'রকমভাবে প্রচারিত বা প্রচলিত ছিল। একটি সর্বভারতীয় মন্দিরাশ্রিত ধর্মীয় প্রকৃতির বা ভজনগানের মতন 'ধ্রুবপদ' বা 'ধ্রুপদ' প্রবন্ধ গান এবং অপরটি দরবারাশ্রিত 'ধ্রুবপদ' বা 'ধ্রুপদ' শৈলীর গান। প্রথমটির প্রচারক সঙ্গীতজ্ঞ সাধু-সন্ন্যাসীরা, এবং দ্বিতীয়টির প্রচারক ছিলেন দরবারী সংগীত-ব্যবসায়ীরা। বৃন্দাবনের স্বামী হরিদাস (?) সম্ভবতঃ 'ধ্রুবপদ' প্রবন্ধ-গানে দক্ষ ছিলেন, দরবারী 'ধ্রুবপদ' বা 'ধ্রুপদ' গানে নয়। আমাদের ভুললে চলবে না যে, দরবারী সংগীতের শ্রোতারা ছিলেন সবই অভিজাত পুরুষ, অর্থাৎ সামন্ত শ্রেণীর। এঁদের সঙ্গে সাধারণ মানুষের যোগসূত্র ছিল খুবই কম। কাজেই মানসিংহ তোমর-সৃষ্ট ধ্রুপদ, অর্থাৎ তানসেন পরম্পরায় প্রচারিত ধ্রুপদ, অন্ততঃ খ্রিষ্টীয় ১৮শ শতক পর্যন্ত সাধারণ মানুষের কাছে পৌঁছানো সম্ভব ছিল কিনা তা ভেবে দেখার বিষয়। দরবারী গানের যে টেকনিক্যাল দিকগুলি থাকে, তা সাধারণ সংগীতশ্রোতার বোধগম্য হওয়া কঠিন। তার চেয়ে বরং মন্দিরাদিতে প্রচারিত সহজ, সরল, রাগাশ্রিত 'প্রবন্ধ' গান বা পদ-গান সাধারণ মানুষের কাছে অনেক বেশি গ্রহণীয় হয়। এই শ্রেণীর গানে রাগ-রাগিণীর বিশুদ্ধতা, সরলতা এবং ভাবের গভীরতা অনেক বেশি থাকে। এর সবচেয়ে বড় প্রমাণ হল রবীন্দ্রনাথের রাগাশ্রিত গানগুলি। ধ্রুপদের শুধু বন্দীশটুকু সুন্দরভাবে এবং নাটকীয় ভাবপ্রকাশ সহ গাইলেই আমরা প্রাচীন প্রবন্ধ-গানের চেহারাটি মোটামুটিভাবে আনুধাবন করতে পারব। প্রবন্ধ-গানে ভাব-সমন্বিত 'কলা' আছে, কিন্তু পরিশ্রমসাধ্য এবং বিস্ময়কর কৌশল নেই। রাঢ়বঙ্গের বিষ্ণুপুরে (তখন এর অন্য নাম ছিল) প্রাচীনকাল থেকেই এই প্রবন্ধ-রীতির গান চর্চিত হয়ে আসছে।

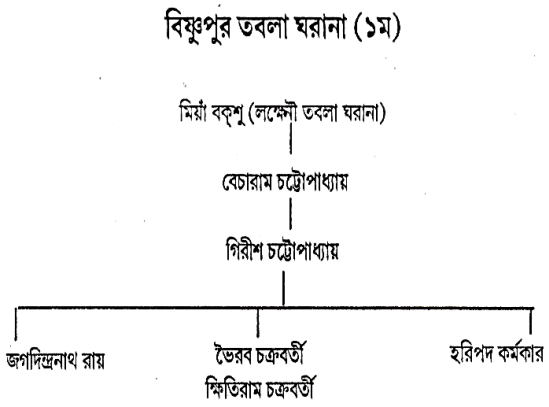
বিষ্ণুপুরের সংগীতচর্চা

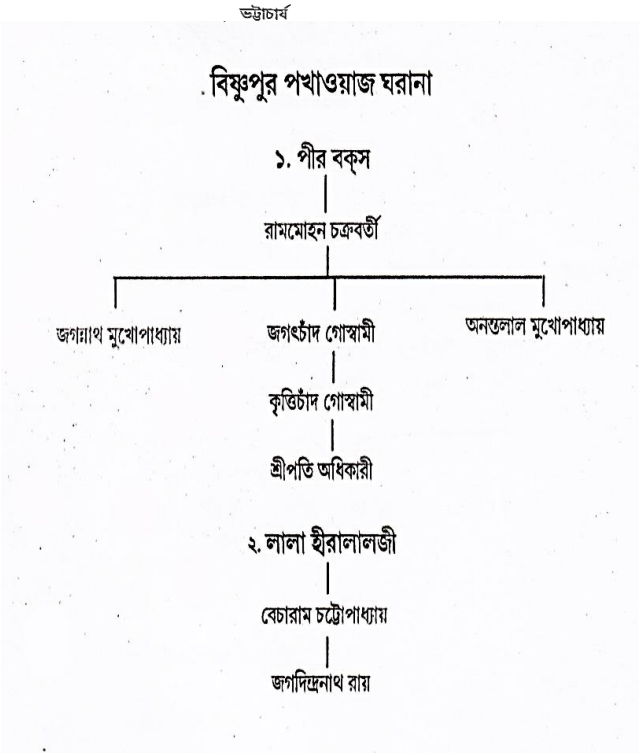
পরবর্তীকালে বিষ্ণুপুরের সংগীতশিল্পীরা বিভিন্ন ঘরানার রচনা সংগ্রহ ও তাদের পরিবেশনকালে এই প্রাচীন ঐতিহ্যবাহী প্রবন্ধরীতিকে পরিত্যাগ করেন নি বলে আধুনিককালে অনেকে সমালোচনা করেন। তথাপি ভারতবর্ষে সংগীত-মানচিত্রে 'বাংলার গৌরব' বিষ্ণুপুরের নাম বিশেষভাবে চিহ্নিত হয়ে থাকবে। পূর্বে হিন্দুস্থানী বা দরবারী সংগীতের প্রখ্যাত উস্তাদদের অনেকেই বিষ্ণুপুরের সংগীতশিল্পীদের যোগ্য এবং প্রাপ্য সম্মানটুকু দেখাতে যথেষ্ট কার্পণ্যবোধ করতেন। তার প্রধান কারণ বোধ হয় এই যে, দরবারী রাগ-সংগীতের বিচিত্র ও বিস্ময়কর কৌশল, যা হিন্দুস্থানী উস্তাদেরা প্রদর্শন করে সাধারণ সংগীতপ্রেমীদের তারিফ কুড়োতেন, সেকালের বিষ্ণুপুরী সংগীতশিল্পীরা সেরকম 'কৌশল' প্রদর্শন করতে স্বাচ্ছন্দ্যবোধ করতেন না। গুরুদেব রবীন্দ্রনাথের একটি উক্তি এ প্রসঙ্গে বলি, রবীন্দ্রনাথ লিখছেন—"গোপেশ্বরবাবুর গানের স্টাইলটা বিষ্ণুপুরী বলে কেউ কেউ তাঁর ওস্তাদিতে কলঙ্ক-আরোপ করে থাকেন। সংস্কৃত অলংকারশাস্ত্রে দেখা যায় যে, প্রদেশভেদে সাহিত্যের স্বাভাবিক রীতিভেদ স্বীকার করা হয়েছে। বৈদর্ভী রীতি, গৌড়ীয় রীতি প্রভৃতি রীতির বিশিষ্টতা তিরস্কৃত হয় নি। ভারতীয় স্থাপত্যে দেখা যায় দক্ষিণভারতের স্থাপত্যের সঙ্গে উড়িষ্যার ও উত্তরভারতের অনেক পার্থক্য আছে। স্থাপত্যের ক্ষেত্রে মাদুরার মন্দিরের বিশিষ্টতা-তার যে তান, তার প্রতিটি ক্ষেত্রের যে অলংকার বৈচিত্র্যতা–সে গুলি এতই বাহুল্যমণ্ডিত যে অনেকের ভালো লাগেনা। কিন্তু তুলনামূলক বিচারে সেকেন্দ্রার স্থাপত্যের তানবিহীন এবং অলংকার বিরলতা কিন্তু বহু মানুষের রুচিতে ভালো লাগে। অনেক বেশি আকর্ষণীয় ঠেকে। তবুও ভারতীয় স্থাপত্যে দক্ষিণী রীতিকে অঙ্গীকার করে চলে না। তেমনই হিন্দুস্থানী গান বাংলাদেশে যদি কোন বিশেষ রীতি অবলম্বন করে থাকে তবে তার স্বাতন্ত্র্য মেনে নিতে হবে। সেই রীতির মধ্যেও যে উৎকর্ষের স্থান নেই তা বলা চলে না। যদুভট্টের প্রতিভার প্রথম ভূমিকা এই বিষ্ণুপুরী রীতিতেই, রাধিকা গোস্বামী সম্বন্ধেও সেই কথা বলা চলে। পশ্চিমদেশী শ্রোতারা যদি এই রীতির গান পছন্দ নাও করে, তবে সেটাকেই চরম বিচার বলে মেনে নেওয়া চলে না। রসবোধ সম্বন্ধে মতভেদ অনেক খানি নির্ভর করে আমাদের পার্থক্যের উপর। এমনও যদি ঘটে যে, "কোনো বিশেষ গায়কের মুখে বিষ্ণুপুরী রীতির গান সত্যই প্রশংসাযোগ্য না হয়ে থাকে, তাতে সাধারণভাবে বিষ্ণুপুরী রীতিকে নিন্দা করা উচিত হয় না। শত শত গায়ক আছে যারা হিন্দুস্থানী দস্তুর মতোই গান গেয়ে শ্রোতাদেরকে পীড়িত করে, সেজন্য হিন্দুস্থানী রীতিকে কেউ দায়ী করে না।"[৪]

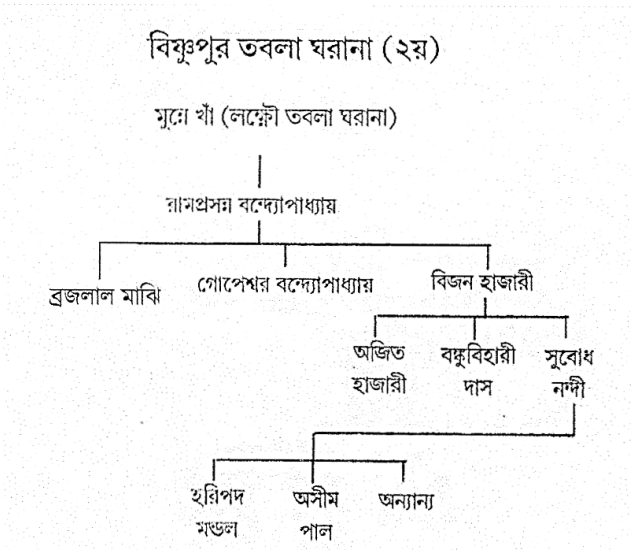
সবশেষে কামনা করার বিষয়টি হল গুরু-শিষ্য পরম্পরায় প্রাচীন বিষ্ণুপুরী শৈলীর সংগীতটি তার বিশুদ্ধরূপটি নিয়ে অবিচ্ছিন্ন ধারায় বেঁচে থাকুক এবং বাঙ্গালীর যে রাগ সঙ্গীত এর চর্চা, সেই ধারাটি উজ্জ্বল ও গৌরবান্বিত হোক।











তথ্যসূত্র

১। *মতঙ্গ মুনি, বৃহদ্দেশী,* সম্পাদনা: ড. প্রদীপ কুমার ঘোষ, কোলকাতা: রিসার্চ ইনস্টিটিউট অফ ইন্ডিয়ান মিউজিকোলজি, ১৯৮৬।
২। ড. প্রদীপ কুমার ঘোষ, *সংগীতশাস্ত্র সমীক্ষা,* কোলকাতা: পশ্চিমবঙ্গ রাজ্য সংগীত আকাদেমি, ২০০৫, পৃ.২।
৩। পঃ সুধাকলস, *সংগীতোপনিষৎ-সারোদ্ধার,* বড়োদা: গায়কোয়াড় সিরিজ, ১৯৬৩, পৃ.১৬।
৪। রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর, *সংগীত চিন্তা,* কোলকাতা: বিশ্বভারতী গ্রন্থনবিভাগ, ১৯৬২।

সুতপা বন্দ্যোপাধ্যায়, গবেষিকা, রবীন্দ্রসংগীত বিভাগ, রবীন্দ্রভারতী বিশ্ববিদ্যালয়, কোলকাতা, তত্ত্বাবধায়ক: প্রফেসর ইন্দ্রাণী ঘোষ।
Email: sutapabandyopadhyay008@gmail.com

ভারতীয় দর্শন ও সংগীত

ড. শ্রীপর্ণা মজুমদার

শুধুমাত্র ইন্দ্রিয়কে নির্ভর করে যে জ্ঞান আমরা লাভ করি তাতে বিশ্ব (জগৎ) এবং মানব (জীবন) বিষয়ে জ্ঞানলাভ সম্পূর্ণ হয় না, কারণ মানবচৈতন্যের যে বিরাট এবং গভীর জগৎ আছে শুধুমাত্র ইন্দ্রিয় দ্বারা তার পরিমাপ সম্ভব নয়। তার জন্য প্রয়োজন 'বোধি' নামক বিশেষ এক মানবিক গুণের। ভারতীয় অধ্যাত্মবাদের চরিত্র এটাই এবং শিল্পের দাবী-ও তা-ই। ভারতবর্ষ চিরকালই অধ্যাত্মসাধনার দেশ, তাই শুধু ভারতীয় দর্শন নয়, ভারতীয় সভ্যতা, শিল্প-সংস্কৃতি তথা সংগীত সবেরই আধার অধ্যাত্মচেতনা আর এই অধ্যাত্মবাদের মূল চরিত্রই নিহিত আছে ইন্দ্রিয়জ্ঞানের বহির্জগত থেকে অতীন্দ্রীয়জ্ঞানের 'আনন্দময়' অন্তর্জগতে যাত্রার মধ্যে। ভারতীয় দর্শনে 'ব্রহ্ম'-কে বলা হয়েছে 'রস' এবং এই 'রস'-কে আস্বাদন করার মাধ্যমে লাভ করা যায় 'ব্রহ্মানন্দ'। সকল সৃষ্টির মধ্যেই যে 'পরমচৈতন্য'রূপী ব্রহ্মের অবস্থান সংগীতের মধ্যে দিয়ে সেই সত্যকেই প্রত্যক্ষ উপলব্ধি করেন সংগীত শিল্পী এবং তাঁর এই উপলব্ধি যখন ব্যক্তিগত স্তর থেকে সঞ্চারিত হয় অপরের অন্তরে তখন তিনিও আস্বাদন করেন 'রস', লাভ করেন 'ব্রহ্মানন্দ', কারণ মহামুনি ভরত বলেছেন যে সংগীত শিশু, অজ্ঞানী, জ্ঞানী সর্বস্তরের হৃদয়েই আবেগ সৃষ্টি করতে সক্ষম। তাই বলা যায় অধ্যাত্মচেতনার যে বোধ থেকে গড়ে উঠেছে ভারতীয় দর্শন সেই একই ফল্গুধারায় স্নাত হয়েছে ভারতীয় সংগীত।

ভূমিকা

দেশভেদে বিজ্ঞানমূলক শাস্ত্রের ভেদ হয়না । গণিত বা পদার্থ বিদ্যা ভিন্ন দেশে ভিন্ন ভাবধারায় পরিচালিত হয়না; 'পাশ্চাত্ত্য গণিত—ভারতীয় গণিত' বা 'পাশ্চাত্ত্য পদার্থ বিদ্যা—ভারতীয় পদার্থ বিদ্যা' এমনটা হয়না। কিন্তু দর্শন শাস্ত্রের ক্ষেত্রে এর ব্যতিক্রম দেখা যায় । তাই দর্শন শাস্ত্রের ক্ষেত্রে ভারতীয় দর্শনকে পৃথক ভাবে উল্লেখ করতে হয়। 'দর্শন' শব্দটির ব্যুৎপত্তিগত অর্থ হল দেখা বা ব্যাপকভাবে জানা। কিন্তু সাধারণ চর্মচক্ষু দিয়ে যে কোন বস্তু বা বিষয়কে দেখা বা জানা দর্শন নয় । দর্শনের ইংরাজী প্রতিশব্দ 'ফিলসফি' হলেও শব্দদুটির অর্থ অভিন্ন নয়৷ ফিলসফি কথাটির অর্থ জ্ঞানের প্রতি অনুরাগ; যা প্রকৃত সত্য বা তত্ত্ব তা-ই এই জ্ঞানের বিষয়। ভারতীয় দার্শনিকরাও তত্ত্বজ্ঞানকে-ই দর্শন বলেছেন। কিন্তু এই সত্য বা তত্ত্বের স্বরূপ কী ? এই প্রশ্নের উত্তরের মধ্যেই পাশ্চাত্ত্য দর্শন ও ভারতীয় দর্শনের মধ্যে প্রভেদ লুকিয়ে আছে। পাশ্চাত্ত্য দর্শন যেখানে সত্যানুসন্ধান করেছে বহিঃবিশ্বে অর্থাৎ এই জড় জগতের মধ্যে, সেখানে ভারতীয় মতে যা তত্ত্ব বা সত্য তা এই জড় জগতে পাওয়া সম্ভব নয়, তাকে অনুসন্ধান করতে হবে নিজের ভিতর; তাই ভারতীয় দর্শন আত্মদর্শনের-ই নামান্তর৷ ভারতীয় দর্শন অধ্যাত্মবাদের দর্শন (চার্বাক দর্শন ব্যতীত)। ভারতীয় দার্শনিক তথা ঋষিগণ পাশ্চাত্ত্য দার্শনিকের মতো জগতের মূল সত্যকে নিজের বাইরে জড়জগতের মধ্যে লাভ করেননি, তাঁরা নিজের চৈতন্যময় আত্মাতেই বিশ্বজগতের মূল তত্ত্বকে উপলব্ধি করেছেন । এই আত্মদর্শন বা আত্মোপলব্ধি-ই হল বিশুদ্ধ 'রসাস্বাদন' । মুনি ভরত নাট্যশাস্ত্রের রসপর্যায়ের আলোচনায় বলেছেন, 'আস্বাদ্যত্বাৎ রসঃ'—অর্থাৎ আস্বাদ্যই রস। ভারতীয় দর্শনশাস্ত্র মতে, এই রস-আস্বাদনই হল ব্রহ্মস্বরূপকে চেনার পূর্বদশা, যে ব্রহ্মস্বরূপ নিয়ত আনন্দ । শিল্পে তথা সংগীতে এই ভারতীয় দর্শনচিন্তার-ই প্রতিফলন আমরা দেখতে পাই কারণ যে কোনো শিল্পসৃষ্টি আত্মোপলব্ধি এবং আত্মপ্রকাশেরই নামান্তর । শিল্পীরা ভাবগত প্রকাশে নিজেদের মধ্যে অনেকাংশেই সুপ্ত থাকেন৷ তাই তাঁদের অপ্রকাশিত ও অব্যক্ত যে আত্মসত্তা তার মহিমার অভিব্যক্তিতেই অনেকাংশে আত্মতৃপ্ত হন সিদ্ধ শিল্পীরা এবং তাঁদের এই আত্মতৃপ্তির উপায় হল শিল্প। ভারতীয় চিন্তাধারায় শিল্পবস্তুকে মনে করা হয় সৃজনী-প্রতিভার বিকাশের ফলস্বরূপ সৃষ্ট; অর্থাৎ স্রষ্টা নিজ কল্পনাশক্তি দ্বারা এমন কিছু সৃষ্টি করবেন যা রসিক চিত্তে 'সুন্দর'-এর অনুধ্যান এনে দেবে এবং পরিশেষে 'রস' পরিবেশন করবে। ভারতের রসবাদী আলঙ্কারিকেরা এজন্য অধ্যাত্মচেতনা ও শিল্পকে সম পর্যায়ভুক্ত করেন তাদের চরম সার্থকতার দিক থেকে।

ভারতীয় দর্শনে 'রস' ভাবনা

ভারতীয় রসবাদীদের মতে সর্ববস্তুর প্রাণ 'রস,'—তা সে শিক্ষা হোক, বিজ্ঞান হোক, শিল্পসাধনাই হোক বা ঈশ্বরোপাসানাই হোক। রসবিহীন হলে যেমন বৃক্ষ-লতা বাঁচতে পারেনা, তেমনই রস না থাকলে বিশ্বপ্রাণও স্তিমিত ও জীর্ণ হয় । রস মানুষের শরীরে লাবণ্য সঞ্চার করে । লাবণ্য মানুষের সৌন্দর্য ও মাধুর্য প্রকাশ করে। সাহিত্যে, কাব্যে, নাটকে এমনকি শিক্ষার ও জ্ঞান-আহরণের যত-কিছু উপাদান সকলেরই মধ্যে রসের উপযোগিতা আছে। পাশ্চাত্য দর্শনের ভাষায় সুন্দর অর্থে the beauty বা the beautiful; কিন্তু ভারতীয় দর্শনে সুন্দর হল 'রস'—যা বিশ্বের সকল কিছুর সারবস্তু। যেমন ছান্দোগ্য উপনিষদে আছে—

'এষাং ভূতানাং পৃথিবী রস পৃথিব্যা আপো রসঃ।
অপামোষধয়ো রস ওষধিনাং পুরুষো রসঃ
পুরুষস্য বাগ্ রসো বাচ ঋগ্‌রস ঋচঃ সাম রসঃ সান্ন উদ্‌গীথো রসঃ ॥
—ছান্দোগ্য উপনিষদ (১।১।২)।[১]

আবার বলা আছে—

স এষ রসানাং রসতমঃ পরমঃ পরার্ধ্যোঽষ্টমো যদুদ্‌গীথঃ ॥
—ছান্দোগ্য উপনিষদ (১।১।৩)।[২]

উপনিষদে ব্রহ্মের এক নাম সত্য ও শিব, কিংবা সৎ-চিৎ-আনন্দ—'সচ্চিদানন্দ' বা অস্তি-ভাতি-প্রিয়। ভারতীয় দর্শন মতে যিনিই অস্তিত্ব বা Pure Existence, তিনিই ঋতম্ বা সত্যম্ বা Immanent and Transcendental Truth, এবং তিনিই আনন্দ—বা Pure Bliss । যা প্রকৃতই থাকে তারই প্রকাশ হয় এবং প্রকাশেই আনন্দ ও শান্তি। এজন্য ভারতীয় দর্শনে পরম শান্তি, প্রশান্তি ও মুক্তি একই কথা। উপনিষদের মতে 'রস' হল বিশ্বব্রহ্মান্ডের কারণ ও আধার।

"পণ্ডিতরাজ জগন্নাথ 'রস'-এর পরিচয় প্রসঙ্গে বলেছেন, 'ভগ্নাবরণ চিদেব রসঃ'—আবরণহীন (প্রকাশশীল) চৈতন্যই রস। অজ্ঞানের আবরণে ব্রহ্মের জ্ঞান বা প্রত্যক্ষ-উপলব্ধি যেমন হয় না, তেমনই রসের যথার্থস্বরূপ

যে চৈতন্য সেই রহস্য আমাদের উপলব্ধি হয় না। এই জন্য অদ্বৈতাচার্যেরা বলেছেন, অজ্ঞানের আবরণভঙ্গের (আবরণহীন অজ্ঞানের) নামই জ্ঞান। ভারতের অলংকার ও রসশাস্ত্র তাই রসকেই চৈতন্য বা ব্রহ্ম বলেছে।" [৩]

শ্রদ্ধাস্পদ রাধাগোবিন্দ নাথ 'রস' সমন্ধে আলোচনা প্রসঙ্গে বলেছেন, "রস শব্দের প্রকৃতি-প্রত্যয়গত অর্থ দুইটি—'রসত্যে আস্বাদ্যতে ইতি রসঃ'—যাহা আস্বাদ্য, অর্থাৎ যাহা আস্বাদন করা যায়, তাহা রস, যেমন মধু। রস শব্দের এই একটি অর্থ। আর একটি অর্থ হইতেছে—'রসয়তি আস্বাদয়তি ইতি রসঃ,'—যিনি আস্বাদন করেন, যিনি রসের অর্থাৎ আস্বাদ্য বস্তুর আস্বাদন করেন। মোটকথা যিনি রসের আস্বাদক, রসিক, তাঁহাকেও 'রস' বলা হয়। এরূপে 'রস' শব্দের দুইটি মুখ্য অর্থ পাওয়া গেল—'আস্বাদ্য বস্তু' এবং 'আস্বাদক রসিক'।" তিনি আবার বলেছেন, "কিন্তু রস-শব্দের একটি অর্থে আস্বাদ্য-বস্তুমাত্রকে রস বলা হইলেও রসশাস্ত্রে যে কোনও আস্বাদ্য-বস্তুকেই রস বলা হয় না, পরন্তু যাহার আস্বাদনে অপূর্ব চমৎকারিত্ব আছে, তাহাকেই রসশাস্ত্রে রস বলে।" রসশাস্ত্রের অন্যতম গ্রন্থ *অলঙ্কারকৌস্তুভ* এ উল্লেখ আছে—'রসে সারশ্চমৎকারো যং ন রসো রসঃ।' সুতরাং কোনো একটি বিশেষ বস্তুর সহযোগেই আস্বাদ্য-বস্তু আস্বাদন-চমৎকারিত্ব লাভ করে। "যে বস্তুর সহযোগে আস্বাদ্য-বস্তু এমন আস্বাদন-চমৎকারিত্ব ধারণ ক'রে 'রস'-রূপে পরিণত হয়, তাকে রসের কারণ বলে। আনন্দ বা সুখ যখন এই কারণের সঙ্গে সংলিষ্ট হয়ে এতাদৃশ চমৎকারিত্ব ধারণ করে যে, আস্বাদকের সমস্ত অন্তরিন্দ্রিয় ও বহিরিন্দ্রিয় আস্বাদন-চমৎকারিত্বেই কেন্দ্রীভূত হয়ে তন্ময়তা লাভ করে এবং তার ফলে অপর কোন ব্যাপারেই কোনও ইন্দ্রিয়ের বৃত্তি ধাবিত হয়না, তখন সেই আনন্দ বা সুখকেও বলে 'রস' 'বহিরন্তঃকরণয়োব্যাপারান্তরবোধকম্। স্বকারণসংশ্লেষি চমৎকারি সুখং রসঃ" (*অলঙ্কারকৌস্তুভ*)। [৪]

বৈষ্ণবশাস্ত্রে ভক্তি, ভগবান (শ্রীকৃষ্ণ) ও তাঁর লীলাকেও বলা হয় রস। আবার বিশেষ করে গৌড়ীয়-বৈষ্ণবরা আনন্দকেও বলেন রস। উপনিষদের 'রসো বৈ সঃ,' এই সূত্র ধরে বিবেচনায় আবার আস্বাদন-চমৎকারিত্বময় আনন্দস্বরূপ ও রসস্বরূপ শ্রীকৃষ্ণই হলেন রস বা পরমরস—'রসঘনঃ' বা সর্বরসঃ। রায় রামানন্দ রসতত্ত্বের ব্যাখ্যা করার সময়ে শ্রীকৃষ্ণকে 'সর্বরস' বলে উল্লেখ করেছেন।

আবার চৈতন্যচরিতামৃতে দেখা যাচ্ছে কৃষ্ণদাস-কবিরাজ বলেছেন, "বৃন্দাবনে অপ্রাকৃত নবীন মদন। কামগায়ত্রী কামবীজে যাঁর উপাসন" (২।৮।১০৯)। এই জন্য শৃঙ্গারকে বৈষ্ণবরা বলছেন 'রসরাজঃ'—'শৃঙ্গাররসরাজময়ঃ মূর্তিধরঃ'। তবে প্রকৃতপক্ষে শৃঙ্গাররসকে তাঁরা মধুররসেরই অপরনাম বলে থাকেন। [৫] 'গীতগোবিন্দ' পদগানে তাই উল্লিখিত হয়েছে: 'স্বচ্ছন্দং ব্রজসুন্দরীভিরভিতঃ প্রত্যঙ্গমালিঙ্গিতঃ শৃঙ্গারঃ সখি মূর্তিমানিব মধৌ মুগ্ধো হরিঃ ক্রীড়তি'। [৬] এই শৃঙ্গাররসকে আবার বৈষ্ণবশাস্ত্রে প্রেমতত্ত্বরূপেও ব্যাখ্যা করা হয়েছে, যে প্রেমতত্ত্ব চিচ্ছক্তি (অন্তরঙ্গা); মায়াশক্তি (বহিরঙ্গা) ও জীবশক্তি (তটস্থা)-র রূপে পরিচিত। তবে চিচ্ছক্তিই হল স্বরূপশক্তি ও প্রধান। এই স্বরূপশক্তিকে শ্রীধর-স্বামী বলেছেন: "হ্লাদিনী আহ্লাদকরী, সন্ধিনীসত্ত্বা, সংবিৎ বিদ্যাশক্তি একামুখা অব্যভিচারিণী স্বরূপভূতেতি যাবৎ।" সুতরাং দেখা যাচ্ছে বৈষ্ণবাচার্যদের মতে শৃঙ্গাররই হল শ্রেষ্ঠরস; প্রেমরস ও পরম-আস্বাদন-চমৎকারিত্ব বস্তু। এই চমৎকারী প্রেমরসকেই আবার বলা হয়েছে চিন্ময়রস বা আনন্দরস—'আনন্দচিন্ময়রসঃ'। ব্রহ্মসংহিতায় এই আনন্দময় প্রেমরসকে বলা হয়েছে: 'আনন্দচিন্ময়রস-প্রতিভা-বিতাভিঃ' প্রভৃতি। [৭] বৈষ্ণবরা এই শৃঙ্গাররস বা মধুররসকে শ্রেষ্ঠ আসন দিয়েছেন কারণ বৈষ্ণব শাস্ত্রমতে শৃঙ্গার বলতে শুধুমাত্র দুটি নর-নারীর দৈহিক মিলন বোঝায় না, এর অর্থ অতি ব্যাপক। এখানে মিলন শুধুমাত্র দেহে সীমাবদ্ধ থাকেনা, এই মিলন হয় আত্মার, যেখানে দাতা ও গ্রহীতা এক হয়ে যায়। গ্রহীতার প্রতি দাতার পূর্ণ নিবেদনে যে মিলন হয় সেই সূত্রে দাতা ও গ্রহীতার দ্বৈতসত্তা লুপ্ত হয়ে তারা 'অভেদ' হয়ে যান।

তৈত্তিরীয় উপনিষদে বলা আছে, বিশ্বব্রহ্মান্ডের যা কিছু বা সমস্তকিছুই সৃষ্টি হয়েছে আনন্দ থেকে, 'আনন্দাদ্ধেব্য খল্বিমানি ভূতানি জায়ন্তে। আনন্দেন জাতানি জীবন্তি। আনন্দং প্রয়ন্ত্যভিসংবিশন্তীতি।' (৩।৬) [৮] অর্থাৎ আনন্দ থেকেই সকল কিছুর জন্ম, সৃষ্টি-স্থিতি-লয়; আনন্দই সকল কিছুর উৎস, আধার বা অধিকরণ। এই আনন্দকে অদ্বৈতবেদান্ত বলে 'ব্রহ্ম'—যিনি বিশ্বসৃষ্টির সকল কিছুর জ্ঞাতা, জ্ঞেয় ও জ্ঞান একাদিক্রমে তিনটি; আবার যিনি সর্বগত হয়েও সর্বাতীত, যিনি 'আকাশবৎ সর্বগতশ্চ নিত্যঃ'। এই বিরাট-চৈতন্য-ব্রহ্মই সকল-কিছু সৃষ্টির কারণ। বৃহদারণ্যক উপনিষদেও বিশ্বসৃষ্টির ও বিশ্ববিকাশের কথা আছে। স্রষ্টা ঈশ্বর (সগুণ ব্রহ্ম) ইচ্ছা করলেন দুই বা বহু হওয়ার জন্য—'স ঐচ্ছৎ,' 'একো'হ'হং বহু স্যাম,' সুতরাং ইচ্ছামাত্র দুই বা বহু হলেন তিনি—অর্থাৎ ভিন্নতার সৃষ্টি হল, আবার পাশাপাশি একথাও আমরা পাই—'তৎ সৃষ্ট্বা তদেবানুপ্রাবিশৎ'—ভিন্নতার সৃষ্টি করলেন স্রষ্টা এবং সৃষ্টি হল স্রষ্টা থেকে ভিন্নভাবে, কিন্তু তিনি (ঈশ্বর বা সগুণ-ব্রহ্ম) আবার সৃষ্টি-রূপ ধারণ করলেন নিজে। এই সৃষ্টিরূপ ধারণ করার অর্থই ঈশ্বর ও সৃষ্টির মধ্যে কোন ভেদ বা পার্থক্য থাকল না। উভয়ে এক ও অখন্ড—এ'কথাই প্রকাশ পেল। রবীন্দ্রনাথের ধারণাতেও আমরা এর সমতুল্য একটি তত্ত্ব দেখতে পাই। এই তত্ত্বের একপ্রান্তে আছে সৃষ্টির পূর্বে বিশ্বসত্তার নিঃসঙ্গ একত্ব, আর অন্যদিকে আছে এই বিশ্ব-চরাচর। তাঁর ধারণায় বিশ্বসত্তার এই সঙ্গীবিহীন একরূপ, একান্তই নীরস ও অর্থহীন। সেইজন্যই সেই একত্বকে খন্ডন করে বিশ্বশক্তি 'রস'-এর উপলব্ধির জন্য তার ওপর একটি দ্বৈতভাব আরোপ করলেন। তাই যখন চেতনায় উদ্দীপিত হয়ে মানুষের মন বিকশিত হল, তখনই দুইয়ের জানাজানির সম্বন্ধের ভিতর দিয়ে বিশ্বে আনন্দধারা প্রবাহিত হল। তখনই রূপ-রস-শব্দ-স্পর্শ-গন্ধের জগৎ প্রকট হয়ে উঠল। এই প্রসঙ্গে 'স্মরণ'-এর একটি কবিতার অংশ উদ্ধৃত করা যেতে পারে:

> যে ভাবে পরম-এক আনন্দে উৎসুক
> আপনারে দুই করি লভিছেন সুখ,
> দুয়ের মিলন যাতে বিচিত্র বেদনা
> নিত্য বর্ণ গন্ধ গীত করিছে রচনা। [৯]

ভারতীয় সংগীতে 'রস' ভাবনা

ভাস্কর্য, চিত্র, সংগীত ইত্যাদি ললিতকলা সৃষ্টির মর্মকথাও এই যে, শিল্পীরা তাঁদের অন্তরের ভাব ও ভাবনাকে তক্ষণযন্ত্র দিয়ে, রঙ ও তুলি দিয়ে এবং সুর দিয়ে এক-কে বহুর বিপুলতার রূপদান করেন। অরূপকে রূপের সীমায়, নিরাকারকে আকারের সীমায় ও ইন্দ্রিয়াতীতকে ইন্দ্রিয়ের সীমায় এই রূপদান করার মাধ্যমেই শিল্পী-সাধকদের জীবনে সৃষ্টি-কর্ম সার্থক হয়ে ওঠে। এই রূপদান প্রচেষ্টাই কবিকর্ম, সাহিত্যকর্ম ও শিল্পকর্ম। সমস্ত কর্ম ও সৃষ্টির পিছনে তাই থাকে স্বতঃস্ফূর্ত আনন্দ এবং সঙ্গে থাকে ভাব ও রসের বাস্তব-লীলায়ন প্রেরণা।

সংগীতই সমগ্র শিল্প জগতের মধ্যে প্রধান এবং চলমান অঙ্গ। সংগীত অলঙ্কারবিহীন ও প্রাণহীন বস্তু নয়। সংগীত যেন দেহধারী এমন একটি আত্মবোধ যা তার নিজের জগতেই মুক্তি খুঁজতে বদ্ধপরিকর। সংগীত ললিতকলা তাই তা যেমন ব্যাকরণ, দর্শন, সাহিত্য, ইতিহাস ইত্যাদি দ্বারা সমৃদ্ধ, তেমনই ভাব ও রসে সম্পৃক্ত। মূলতঃ সংগীতের দুটি

রূপ—নাদময় ও ভাবময়। নাদময় রূপটি হল স্বর-সমাবেশের রূপ এবং ভাবময় রূপটি হল নাদময় রূপের আধারে রস ও ভাবের অনুস্যূতি বা সম্পৃক্তি। নাদময় যেন রক্ত-মাংস-কংকালের সমষ্টি এবং রস ভাবময় প্রাণের দ্যোতনা। এই দু'টিরূপের পরিপূর্ণতা নিয়েই সংগীতের বিকাশ সার্থক হয়। ভারতীয় সংগীতে নাদময় (শব্দময়) ও ভাবময় রূপ-দুটির প্রকাশ-সার্থকতায় ধ্যানশ্লোক ও ধ্যানকর্মের ভাবনা আছে। পাশ্চাত্য-সংগীতে নাদ ও ভাবের রূপচিন্তার পরে তাকে প্রাণময় চিন্তা করার বিশেষ অবকাশ নেই, কিন্তু শিল্পী ও শ্রোতা এই প্রাণময়ের ধারণা ও উপলব্ধি লাভ করেন ভারতীয় সংগীতে।

ভারতীয় সংগীত বিশেষভাবে রস-ভাব-সম্পদে পরিপূর্ণ এবং সংগীতে যা-কিছু সুন্দরের আবেশ, আবেগ, আবেদন ও মাধুর্য, সকল কিছু নির্ভর করে রসানুভূতির উপর। রস ভাবের উৎপাদক ও অনুষঙ্গী। সুতরাং ভারতীয় সংগীত সম্পূর্ণভাবে রস-ভাব-নির্ভর অন্তরানুভূতির মহামূল্য সামগ্রী। এ প্রসঙ্গে মুনি ভরতের একটি নাট্যশাস্ত্রের একটি শ্লোক উল্লেখ করা যায়। মুনি ভরত তাঁর নাট্যশাস্ত্রের ষষ্ঠ অধ্যায়ে বলছেন:

যথা বীজাদ্ ভবেদ্ বৃক্ষো বৃক্ষাৎ পুষ্পং ফলং তথা।
তথা মূলং রসাঃ সর্বে তেভ্যো ভাবা ব্যবস্থিতাঃ ।।
—নাট্যশাস্ত্র, ষষ্ঠ অধ্যায় [১০]

ভারতীয় সংগীতে রস-ভাব-সাধনার ধারা কোন নতুন ঘটনা নয়। খ্রীষ্টজন্মের বহু আগে থেকেই চক্ষুষ্মান শিল্পীরা সংগীতের রাগে ও সাহিত্যে ভাব ও রসের প্রভাব, লীলায়ণে মাধুর্যকে স্বীকার করে আসছেন। সেইজন্যই ভারতীয় সংগীত বিশ্বের বিভিন্ন দেশের ও জাতির সংগীতসম্পদের তুলনায় অনেক বেশী আদরণীয় এবং আকর্ষণীয়। ভারতবর্ষ চিরদিনই অধ্যাত্মসাধনার দেশ। পার্থিব বিষয়বস্তু বা সম্পদ ব্যবহারিক ক্ষেত্রে চিরচলমান ও লীলাসমৃদ্ধ হলেও ভারতীয় সংগীতের শিল্পী স্বীকার করেন উপনিষদের কথা:

পরাঞ্চি খানি ব্যতৃণৎ স্বয়ম্ভুস্তস্মাৎ পরাঙ্ পশ্যতি নান্তরাত্মন্।
কশ্চিদ্ধীরঃ প্রত্যগাত্মানমৈক্ষদ্ আবৃত্তচক্ষুরমৃতত্বমিচ্ছন্ ।।
—কঠোপনিষদ (২।১।১) [১১]

মানুষের এগারোটি ইন্দ্রিয়,—৫ কর্মেন্দ্রিয়, ৫ জ্ঞানেন্দ্রিয় ও মন (তথা অন্তঃকরণ = মন, বুদ্ধি, চিত্ত, অহংকার) সর্বদাই তাদের গতি বা দৃষ্টিকে বাইরের জগতে (পার্থিব-ভোগের দিকে) টেনে নিয়ে যায়, সেজন্য স্বয়ম্ভূ (জন্ম-মৃত্যুহীন অবিনশ্বর) আত্মার দর্শন থেকে মানুষ বঞ্চিত। কোন কোন কল্যাণকামী মানুষ ইন্দ্রিয়পথকে বাইরের বস্তু বা সামগ্রী থেকে ফিরিয়ে এনে অমৃতস্বরূপ আত্মায় নিবদ্ধ করে, এবং কৃতকৃতার্থ হয়। কিন্তু ঐ অমৃতস্বরূপ আত্মতত্ত্ব সাধারণভাবে উপলব্ধির অতীত, কারণ তিনি হৃদয়গুহায় জ্যোতিষ্মান বুদ্ধিতে অবস্থান করেন। সেজন্য অধ্যাত্মজ্ঞানের যাঁরা পথচারী, তাঁরা বিশ্বের সকল শোক-দুঃখকে অতিক্রম ক'রে আত্মদর্শনযোগেই মগ্ন থাকেন:

তং দুর্দর্শং গূঢ়মনুপ্রবিষ্টং গুহাহিতং গহ্বরেষ্ঠং পুরাণম্।
অধ্যাত্মযোগাধিগমেন দেবং মত্বা ধীরো হর্ষশোকৌ জহাতি।।
—কঠোপনিষদ (১।২।১২) [১২]

ভারতীয় সংগীত সাধনামূলক, ধ্যানমূলক ও উপলব্ধিমূলক। রসই ভারতীয় সংগীতের প্রাণ ও শক্তি। ভারতবর্ষে তাই অধ্যাত্মবাদ ও সংগীতকে সম-পর্যায়ভুক্ত করা হয়। যদিও পাশ্চাত্য-নান্দনিক-দর্শনকাররা 'Beauty' বা 'The Beautiful' কে চরমাদর্শ তথা প্রাণকেন্দ্র হিসেবে দেখেছেন, তাহলেও ভারতীয় দর্শনের দৃষ্টিতে রস ও ভাবই সকল দেশের সংগীতের চরমাদর্শ ও প্রাণশক্তিরূপে পরিগণিত হয়।

সংগীত ও দর্শন

স্বামী বিবেকানন্দের রচিত একটি গানের প্রথম পংক্তিতে আমরা দেখতে পাই:

একরূপ, অ-রূপ নাম-বরণ অতীত-আগামি-কাল-হীন,
দেশহীন, সর্বহীন, 'নেতি নেতি' বিরাম যথায়। [১৩]

গানটিতে স্বামীজি বলেছেন, একমাত্র এক এবং অদ্বিতীয় সর্বত্র-সমাচ্ছন্ন চৈতন্য বা মহাচৈতন্যই থেকেই বিচিত্র-বিশ্ব সৃষ্টি হয়েছে। উপনিষদে এই তত্ত্বের পরিচয় দিতে গিয়ে উপলব্ধিবান ঋষিরা বলেছেন, "আকাশবৎ সর্বগতশ্চ নিত্যঃ।" এই বিশ্বচরাচর রচিত হয়েছে মহান শিল্পী বা কবি ঈশ্বরের ইচ্ছাস্বরূপ। অর্থাৎ আকাশ বা বায়ু যেমন সর্বত্র বিস্তৃত থাকে তেমনই সর্বত্র-সমাচ্ছন্ন মহাচৈতন্য ঈশ্বর বা ব্রহ্ম থেকে এই জগৎ সৃষ্টি হয়েছে। উপনিষদ ঈশ্বরকে সৃষ্টিকর্তা হিসেবে কল্পনা করেছে এবং সেই সঙ্গেই বলেছে তিনিই সবচেয়ে বড় রূপকার, কবি ও শিল্পী। সংগীতের সাধক-শিল্পীকেও এই এক বা অদ্বিতীয় মহানতত্ত্বে উপনীত হতে হবে। শিল্পীর মধ্যে যে পরমচৈতন্যরূপী আত্মা বর্তমান সংগীতের মধ্য দিয়ে তাকে প্রত্যক্ষ উপলব্ধি করাই সংগীত-শিল্পীর কর্তব্য। উপনিষদে তাই সম্যক রূপেই বর্ণিত হয়েছে: 'আত্মানাং বৈ বিজানথঃ'। অর্থাৎ 'Know Thyself'। সংগীতের সাহায্যে তাই বিশ্বের সর্বত্র-সমাচ্ছন্ন আত্মাকে নিজের মধ্যে উপলব্ধি করতে হবে, সেইজন্যই সংগীত প্রাণময়, চৈতন্যময় ও জ্ঞানময়। মানুষকে সন্তুষ্ট করে প্রশংসালাভ করার জন্য সংগীত নয়, সংগীত ত্রিগুণময় আবার গুণাতীত ঈশ্বরের প্রশংসা। মহিমাময় ঈশ্বরের মাধুর্য বর্ণনার জন্যই সংগীতের সৃষ্টি। এজন্য বাংলার কীর্তনকে বলা হয়েছে 'ঈশ্বরীয়-কীর্তিগাথা গান,' অর্থাৎ ঈশ্বরের গুণবর্ণনা ও মহিমাবর্ণনাই কীর্তনের একমাত্র উদ্দেশ্য। কথায় বা সাহিত্যে সুরের সমাবেশই শুধু সংগীত নয়, বিচিত্র এই সংসার যিনি ইচ্ছামাত্র সৃষ্টি করেছেন তাঁরই মহিমা বর্ণনা করে সংগীত।

দেবর্ষি নারদের একটি উক্তি আছে:

জপ-কোটীগুণং ধ্যানং ধ্যান-কোটিগুণং লয়ঃ।
লয়-কোটিগুণং গানং গানাৎ পরতরং নহি ।। [১৪]

ঈশ্বরের নাম জপের চেয়ে তাঁর ধ্যান অর্থাৎ মানসী চিন্তা কোটি গুণে শ্রেয়, ধ্যানের চেয়ে লয় বা সমাধি কোটি গুণে শ্রেষ্ঠ এবং লয়ের চেয়ে গান কোটি গুণে শ্রেষ্ঠ। উচ্চমার্গের সাধক ব্যাতীত কারো সমাধি হয় না; কিন্তু গানের এমনই মাহাত্ম্য যে তা সাধারণ মানুষেরও ভাব-সমাধি আনতে পারে। এখানে গান বলতে অবশ্যই ঈশ্বরের নাম-কীর্তনকেই বোঝায়। এর থেকেই অনুমান করা যায় ভারতবর্ষে সংগীতের স্থান কত উর্ধ্বে।

ভারতীয় সংগীতের আদিতে রয়েছে সামগান। ঋষিরা কল্পনা করেছিলেন সামগানের স্বরের মধ্যে প্রবিষ্ট হয়ে বা স্বরকে আশ্রয় করেই দেবতারা একসময় অমৃতত্ত্বে পৌঁছেছিলেন। অর্থাৎ সংগীতের মাধ্যমে চিত্তের পরম ও শ্রেষ্ঠ বিকাশের পথ লাভ করা যায়। [১৫]

ভারতীয় শাস্ত্রে 'নাদব্রহ্ম' কথাটি পাওয়া যায়। অর্থাৎ নাদ কে ব্রহ্মস্বরূপ কল্পনা করা হচ্ছে। প্রাণবায়ু ও ইচ্ছাশক্তির মিলন হল নাদের উৎপত্তির কারণস্বরূপ। উপনিষদে এই ইচ্ছাশক্তিকেই 'মুখ্য প্রাণ' রূপে কল্পনা করা হয়েছে। মহাভারতে এই নাদ বা শব্দের কারণস্বরূপ আকাশকে কল্পনা

করা হয়েছে, 'শব্দঃ আকাশসম্ভবঃ'। পরবর্তী বহু দার্শনিক এই মত পোষণ করেছিলেন। অন্যদিকে সংগীতে ব্যবহৃত যে তাল তা ছন্দ থেকে সৃষ্ট।[১৬] সেই ছন্দ অনন্ত সময়কে নির্দিষ্টরূপে বেঁধে রাখে মাত্র। একদিকে অনন্ত আকাশ নাদকে আধার স্বরূপ ধরে রাখে, অন্যদিকে অনন্ত সময় নিজে বিভাজিত হয়ে ছন্দের সৃষ্টি করে। অর্থাৎ শব্দ ও ছন্দ অনন্ত আকাশ ও সময়ের মধ্য থেকে জন্মলাভ করে।[১৭] সেইজন্য সংগীত আমাদের কাছে অনন্তস্বরূপ ব্রহ্মের আস্বাদন এনে দেয়।

ভরতমুনির মতে ক্ষুদ্রমত বাসনা সব মহাপিতার মহেচ্ছা থেকেই শুরু হয়। এই উপলব্ধিকরণ শিল্পের ক্ষেত্রে প্রধানত সংগীতের দ্বারাই সম্ভব। মহামুনি ভরত বলেছেন সংগীত শিশু, অজ্ঞানী, জ্ঞানী সর্বস্তরের অন্তরেই আবেগ সৃষ্টি করতে সক্ষম। সংগীতে যা চলে আসছে এবং ভবিষ্যতে যা পরিণত হবে তার কিছুই ফেলে দেবার নেই। সর্বশেষ উপভোগ একমাত্র সংগীতের দ্বারাই সম্ভব। এই প্রসঙ্গে শ্রী মুল্করাজ আনন্দ প্রাচীন শিল্পশাস্ত্রে বর্ণিত একটি গল্পের অবতারণা করেছিলেন। সেটির অন্তর্গত একটি কথোপকথন উল্লেখ করা যেতে পারে।

রাজা হে মহাযোগীন। আমাকে মূর্তিনির্মাণ পদ্ধতি শিক্ষা দিন।
যোগী কেউ যদি চিত্রাঙ্কনের রীতিনীতি না জানে তার পক্ষে মূর্তিনির্মাণ পদ্ধতি শিক্ষা সম্ভব নয়।
রাজা তাহলে যোগীপ্রবর, আমাকে চিত্রাঙ্কনের রীতিনীতি শিক্ষা দিন।
যোগী চিত্রাঙ্কনের রীতিনীতি অনুধাবন দুরূহ যদি না নৃত্যকলা সম্বন্ধে সম্যক জ্ঞানাহরণ করা থাকে।
রাজা বেশ তাহলে আমাকে নৃত্যকলা বিষয়েই শিক্ষা দিন।
যোগী কিন্তু যন্ত্রসংগীতের রীতিনীতি সম্বন্ধে সম্যক জ্ঞান না জন্মালে তো নৃত্যকলা বিষয়েও কিছু শিক্ষা দেওয়া যায়না।
রাজা প্রভু তাহলে প্রার্থনা করি যন্ত্রসংগীতের রীতিনীতিই শিক্ষা দিন।
যোগী কিন্তু যন্ত্রসংগীতের কলাকৌশলই বা কীভাবে জানা যাবে যদি কণ্ঠসংগীতের কলাকৌশল সম্বন্ধে গভীর জ্ঞান না জন্মায়।
রাজা যদি কণ্ঠসংগীতই একমাত্র উপায় এবং কলাসমূহের শেষ বিবেচ্য হয় তবে হে মহামুনি আমাকে সেই কণ্ঠসংগীতের রীতিনীতি শিক্ষাদান করুন।[১৮]

মুল্করাজ প্রসঙ্গক্রমে দার্শনিক শোপেনহাওয়ারের উদ্ধৃতি দিয়েছেন যে সকল শিল্পই অন্তিমে সংগীতময়তা প্রাপ্ত হয় (All arts constantly aspires to the condition of music)। সংগীত যদি এক মুহূর্তের জন্যও মানুষকে আনন্দ দিতে সক্ষম হয়, তবে বুঝতে হবে সেই মুহূর্তে শ্রোতার মন আর ইহজগতে থাকেনা, তার চেতনার স্তর উন্নত হয়, মহাকালের সঙ্গে যোগ স্থাপিত হয়।

শিল্পপ্রকাশ মানুষকে একটি বিশেষ ভাবে আচ্ছন্ন করে। এই আচ্ছন্ন করার পদ্ধতিতে প্রকারভেদ থাকতে পারে, কিন্তু সার্থক শিল্প কোন না কোন ভাবে মানুষকে মোহিত করে, বিচলিত করে। সে একটি ভাল গান শোনার আগে যে মানসিক অবস্থায় থাকে, গান শোনার পরে তার সেই মানসিক অবস্থার পরিবর্তন হয়। এই প্রক্রিয়ার মধ্যে দিয়ে তার মনে একটি 'ভাব' সঞ্চারিত হয়, এই ভাব অবশেষে তাকে 'রস' আস্বাদনে সাহায্য করে। ভারতীয় দর্শনে বলা হয়েছে 'রস'ই শ্রেষ্ঠ উপাদান। স্বয়ং ব্রহ্মই হলেন রস। রসো বৈ সঃ। ভারতীয় দর্শনে যেমন দেখি 'সর্বরস' ঈশ্বর নিজ রস আস্বাদনহেতু সৃষ্টি করেছেন জগৎবৈচিত্র বা দ্বৈতসত্তা, আবার এই রসোপোলব্ধির মাধ্যমেই দ্বৈতসত্তা পরিণামপ্রাপ্ত হচ্ছে 'অদ্বৈত'-এ এবং উপলব্ধি করছে 'ব্রহ্মানন্দ'কে; তেমনই সংগীতের মাধ্যমে রসিকজনচিত্তও যখন পৌঁছে যাবেন রসোল্লাসের উর্ধজগতে তখন স্রষ্টা ও রসিকের মধ্যে সৃষ্টি হবে 'অভেদ' ভাব। এই অদ্বৈত ভাবই অহংকার, ঘৃণা, হিংসা, স্বার্থপরতার ক্ষুদ্র আবর্ত থেকে মানুষকে মুক্তি দেবে; তবেই সৃষ্টি হবে উন্নততর মানুষ, উন্নত হবে সমাজ এবং ক্রমে মানুষ যে পরমেশ্বরেরই অংশ এই বোধ তার মধ্যে জাগ্রত হবে। ভারতীয় সংগীতের দার্শনিক তাৎপর্য এখানেই নিহিত।

উপসংহার

মানুষের সঙ্গে ঈশ্বরের সম্পর্ক সৃষ্টির আদিকাল থেকে। এক সর্বশক্তিমানের অস্তিত্ব যে পরোক্ষে তাদের জীবনকে নিয়ন্ত্রণ করছে একথা মানুষ প্রতি পলেই উপলব্ধি করে এসেছে। তাই যুগ যুগ ধরে ঈশ্বরের সাধনায় মানুষ নিজেকে নিয়োজিত করেছে এবং বিভিন্ন ভাবে ঈশ্বরকে পাবার প্রয়াসী হয়েছে। মানুষ যে এই আরাধনা করেছে লক্ষ্য করলে দেখা যাবে তার প্রথম সোপান হল সংগীত। মানুষ ঈশ্বরকে তার প্রথম পূজা জানিয়েছে সংগীতের মাধ্যমে। এর প্রমাণ পাওয়া যায় প্রথম বৈদিক যুগ থেকেই। তখন শুধু অন্তরের আনন্দ প্রকাশই ছিল সংগীতের প্রেরণা। মানুষ যখনই আনন্দকে উপলব্ধি করল তখনই সে আস্বাদন করল ব্রহ্মকে। আনন্দই ব্রহ্ম। সংগীতই মানুষকে আনন্দের পথ চিনিয়ে দিতে সক্ষম। বৈদিক যুগেই মানুষ ঈশ্বর সাধনা করেছে সংগীতের মাধ্যমে। ভারতবর্ষের প্রাচীন সংগীতশাস্ত্র গুলিতেও সংগীতের সাথে ঈশ্বরোপলব্ধির সম্পর্কের নিদর্শন পাওয়া যায়। যেমন সংগীতের মাহাত্ম্য সম্পর্কে নারদসংহিতায় আছে:

সামগানাদ্রুতং বিষ্ণুঃ প্রসীদত্যমরাধিপঃ।
ন তথা যজ্ঞদানাদ্যৈঃ সত্যমেতত্মহামুনে॥

অর্থাৎ দেবতাদেরও প্রভু স্বয়ং বিষ্ণুকে সামগানের দ্বারা যত শীঘ্র প্রসন্ন করা যায় যজ্ঞ বা জ্ঞানের দ্বারাও তা করা সম্ভব নয়।

যমাঃ ভৃঙ্গা পতংগাশ্চ কুরঙ্গাধোপিজন্তবঃ
সর্ব এব প্রগায়ন্তে গীতব্যাপিদির্গস্তরে।

নারদ সংহিতার এই শ্লোকের দ্বারা বোঝা যায় যে পাখী, ভ্রমর, পতঙ্গ, হরিণ ইত্যাদি প্রত্যেক জীবই গান করে। অর্থাৎ সংগীত সর্বলোকে ব্যাপ্ত এবং সিদ্ধ।

বীণাবাদনতত্ত্বজ্ঞঃ শ্রুতিজাতিবিশারদঃ
তালজ্ঞস্য প্রয়াসেন মোক্ষমার্গস গচ্ছতি

অর্থাৎ বীণা বাজানোর তত্ত্ব যে অবগত, শ্রুতি এবং স্বরের জাতির নিশ্চয়তায় বিশারদ তাল এবং মাত্রা সম্বন্ধে অবগত পুরুষ কোন যোগসাধনা ছাড়াই মোক্ষ লাভ করে।

দেবস্য মানবো গানং বাদ্যং নৃত্যমতন্দ্রিতঃ
কুর্তাদ্বিষ্ণোঃ প্রসাদার্থমিতি শাস্ত্রে প্রকীর্তিতম্॥

শাস্ত্রে লিখিত আছে—মানুষের দ্বারা গীত বাদ্য নৃত্য যদি তন্নিষ্ঠভাবে করা যায়, তবে তা দ্বারা ভগবান বিষ্ণু প্রসন্ন হন। কারণ,

নাহং, বসামি বৈকুণ্ঠে যোগিনাং হৃদয়ে ন চ।
মদভক্তা যত্র গায়তি তত্র তিষ্ঠামি নারদ॥

বিষ্ণু নারদকে বলেছেন, আমি বৈকুণ্ঠেও থাকি না, যোগীর হৃদয়েও থাকি না, ভক্ত যেখানে গান করে সেখানেই আমার নিবাস।[১৯]

অধ্যাত্ম সাধনার সাথে সংগীত সাধনার ঘনিষ্ঠ সম্পর্কের কারণই হল

সংগীত মানুষের মনকে সংবদ্ধ করতে সাহায্য করে। মানুষের জীবনের ইতিহাস পর্যালোচনা করলে দেখা যায়, তা ক্রমাগত উন্নতির পথেই চলেছে, আর সংগীতও তাই।

প্রাচীনকাল থেকে শুরু করে আধুনিক কাল পর্যন্ত সংগীতের বিভিন্ন ধারা (musical form)-র উদ্ভব হলেও সংগীত তার মূল জায়গা থেকে স্থানচ্যুত হয়নি। যুগে যুগান্তরে দেখা গেছে বারংবার মহাপুরুষরা উপলব্ধি করেছেন সংগীতই আধ্যাত্মিক সাধনা তথা ঈশ্বরোপলব্ধির শ্রেষ্ঠ মাধ্যম। এই আলোচনার শুরুতে যে আমরা দেখেছিলাম ঈশ্বর এক থেকে বহু হতে ইচ্ছা ক'রে সৃষ্টি করেছিলেন এই বিশ্বসংসার, তাঁর সেই সৃষ্টির সর্বোৎকৃষ্ট নিদর্শন মানুষ আবার তার উৎস অর্থাৎ সেই এক তথা অখন্ড ব্রহ্মের সাথে একাত্ম হবার সেতুটি রচনা করে ফেলেছে শিল্পের মাধ্যমে, যার অন্যতম শ্রেষ্ঠ মাধ্যমটি হল সংগীত।

সংগীত শিল্পের অন্যান্য শাখার মধ্যে বিশেষ গুরুত্বপূর্ণ। সে নিজেকে চূড়ান্তভাবে প্রকাশ করার আগে তার নিজের অস্তিত্বকে সম্পূর্ণ অবলুপ্ত করে রাখে। কোন স্থূল বা সূক্ষ্ম উদ্দেশ্যের মুখাপেক্ষী সে হয়না। যেমন রবীন্দ্রনাথ বলেছেন: "ছন্দে শব্দে বাক্যবিন্যাসে সাহিত্যকে সংগীতের আশ্রয় তো গ্রহণ করিতেই হয়। যাহা কোনোমতে বলিবার জো নাই এই সংগীত দিয়াই তাহা বলা চলে। অর্থ বিশ্লেষণ করিয়া দেখিলে যে কথাটা যৎসামান্য ওই সংগীতের দ্বারাই তাহা অসামান্য হইয়া ওঠে। কথার মধ্যে বেদনা এই সংগীতই সঞ্চার করিয়া দেয়।" [২০]

পাশ্চাত্যদেশে এবং ভারতবর্ষেও দার্শনিকরা শিল্পের প্রকাশ ক্ষমতাকে বিশেষ গুরুত্ব দিয়েছেন। শিল্পের শেষ কথা হয় ব্যঞ্জনার দ্বারা, যা শিল্পীর না বলা কথা সহৃদয় দর্শক-শ্রোতার কাছে পৌঁছে দেয়। তাই প্রতিটি শিল্পসৃষ্টিই হয়ে ওঠে অদ্বিতীয়। আর তাই সমস্ত শিল্পকলার মধ্যে সর্বশ্রেষ্ঠ হিসেবে পরিগণিত হয় সংগীত; কারণ সংগীতই সমগ্র সৃষ্টিকে ফেলে রেখে এগিয়ে যায়। আরনল্ড সোয়েনবার্গ তাঁর প্রবন্ধে তাই বলেছেন যে সংগীত হল এমন প্রত্যক্ষ, অকলুষিত এবং শুদ্ধ যে তার বাহ্যিক প্রকাশে সে অনেকক্ষেত্রে কবিতাকেও অস্বীকার ক'রে, যখন কবিতা নিতান্ত জাগতিক বস্তুর মধ্যেই সীমাবদ্ধ থাকে। [২১] রবীন্দ্রনাথ যেমন বলেছেন: "গান নিজের ঐশ্বর্যেই বড়, কাব্যর দাসত্ব সে কেন করিতে যাইবে।" সুর সৃষ্টি হয় মানুষের মনের গহন প্রদেশে। বুদ্ধিচেতনার জগৎ পেরিয়ে কবি তাঁর গানে সেকথাই স্বীকার করেছেন: 'আমার যে গান তোমার পরশ পাবে'; অর্থাৎ ঈশ্বরের পরশ লাভ করবে। এখানে সেই গানের কথা বলা হচ্ছে যে গানের সুর থাকে 'গহন মনের ভাবে' এবং শেষ বাণী, যা সুরের মাধ্যমে বাঙময় হয়ে উঠেছে তাও পৌঁছবে শেষ পর্যন্ত ঈশ্বরের চরণে। ঈশ্বর অর্থে এখানে বোঝানো হয়েছে সেই অদ্বৈত পরমব্রহ্মকে যার সাথে মানুষ সংগীতের মাধ্যমেই মিলিত হতে পারে, পৌঁছতে পারে সেই চরম সত্যে, কারণ সংগীতই শেষ ধ্যান, সংগীতই চরম তপস্যা।

তথ্যসূত্র

১। কালিকানন্দ অবধূত সম্পাদক, *উপনিষদ সমগ্র*, কোলকাতা: গিরিজা, ২০১১, পৃ.২৮৪।

২। তদেব।

৩। স্বামী প্রজ্ঞানানন্দ, *সংগীতে সাহিত্য, রসভাবনা ও সুন্দর*, কোলকাতা: শ্রী রামকৃষ্ণ বেদান্ত মঠ, ১৯৯৩, পৃ.৯৪।

৪। তদেব, পৃ.৯৬–৯৭।

৫। তদেব, পৃ.৯৭।

৬। হরেকৃষ্ণ মুখোপাধ্যায়, *কবি জয়দেব ও শ্রীগীতগোবিন্দ*, ৬ষ্ঠ সং, কোলকাতা: দে'জ পাবলিশিং, ১৪১৯, পৃ.১৯১।

৭। স্বামী প্রজ্ঞানানন্দ, *সংগীতে সাহিত্য, রসভাবনা ও সুন্দর*, কোলকাতা: শ্রী রামকৃষ্ণ বেদান্ত মঠ, ১৯৯৩, পৃ.৯৭।

৮। কালিকানন্দ অবধূত সম্পাদক, *উপনিষদ সমগ্র*, কোলকাতা: গিরিজা, ২০১১, পৃ.২০১।

৯। রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর, 'স্মরণ ২২', *রবীন্দ্ররচনাবলী*, ৮ম খণ্ড, কোলকাতা: বিশ্বভারতী, ১৩৪৮, পৃ.৯৬।

১০। সুধীর কুমার নন্দী, *নন্দনতত্ত্ব*, কোলকাতা: পশ্চিমবঙ্গ রাজ্য পুস্তক পর্ষৎ, ১৯৯৬।

১১। কালিকানন্দ অবধূত সম্পাদক, *উপনিষদ সমগ্র*, কোলকাতা: গিরিজা, ২০১১, পৃ.৯০।

১২। তদেব, পৃ.৭৮।

১৩। স্বামী বিবেকানন্দ, *বানী ও রচনা*, ষষ্ঠখন্ড, ১৩৭১, পৃ.২৬৬।

১৪। সতীশ চন্দ্র শীল, *কলাবিদ্যা*, কোলকাতা: শ্রী ভারতী পাবলিশিং কোং, ১৩৫৪, পৃ.৪৪।

১৫। ডঃ অরুণ ভট্টাচার্য, *নন্দনতত্ত্বের সূত্র*, কোলকাতা: উত্তরসূরী প্রকাশনী, ১৯৮১, পৃ.৬২।

১৬। তদেব, পৃ.৬৪।

১৭। তদেব।

১৮। মুল্করাজ আনন্দ, *হিন্দু ভিউ অফ আর্ট*, বম্বে: এশিয়া পাবলিশিং হাউস, ১৯৫৭, পৃ.৬১।

১৯। সুচেতা চৌধুরী, *সংগীত ও নন্দনতত্ত্ব*, কোলকাতা: আনন্দ পাবলিশার্স, ১৯৮৮, পৃ.১৯৭–৯৮।

২০। রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর, 'সাহিত্য', *রবীন্দ্ররচনাবলী*, ৮ম খণ্ড, কোলকাতা: বিশ্বভারতী, ১৩৪৮, পৃ.৩৪১।

২১। সুচেতা চৌধুরী, *সংগীত ও নন্দনতত্ত্ব*, কোলকাতা: আনন্দ পাবলিশার্স, ১৯৮৮, পৃ.৯৫।

শ্রীপর্ণা মজুমদার, এম. এ, পি এইচ. ডি, কণ্ঠ সংগীত বিভাগ, রবীন্দ্র ভারতী বিশ্ববিদ্যালয়।
Email: sreeparnamazumder@gmail.com

বাংলা কবিগানের সাহিত্যমূল্য ও বৈশিষ্ট্য

সাবিত্রী ঝুরি

ভারতীয় লোকসংস্কৃতির অন্যতম মুখ্য উপাদান লোকগান (folk song) । এই লোকগানের শাখা-প্রশাখা এতই বিস্তৃত, বিশেষতঃ ভারতবর্ষের ক্ষেত্রে, যে তার নিখুঁত চিত্র উপলব্ধি করা খুবই দুরূহ । বিস্তৃত লোকগানের একটি ধারা হলো কবিগান । এই কবিগান মূলতঃ বাংলায় একসময়ে খুবই জনপ্রিয় হলেও এটি কিন্তু বাংলার নিজস্ব সম্পদ নয় । আমরা যদি অবুল্ ফজল্ রচিত আইন-ই-আকবরী *গ্রন্থের 'সংগীতাধ্যায়' ভালো করে পড়ি আমাদের এই ধারণাই হবে যে, কবিগান উত্তর ভারতের বহু স্থানেই যথেষ্ট জনপ্রিয় ছিল। কবিগানের গায়ক অনেক ক্ষেত্রে নিজেই গান রচনা করেন, কখনো কখনো অপরের রচিত অর্থাৎ বাঁধনদারদের রচিত গান গেয়ে থাকেন। প্রথম প্রকার কবিগানকে 'দাঁড়া কবিগান' বলা হত। বর্তমান প্রবন্ধে কবিগান-এর বৈশিষ্ট্য ও সাহিত্যমূল্য সম্পর্কে আলোচনা করা হবে।*

কবিগানের প্রাচীন রূপ ও বৈশিষ্ট্য

আধুনিকযুগের অব্যবহিত পূর্বে, ঝুমুর, তর্জা, পাঁচালী, প্রভৃতি গীতিধারায় একাধিক দলের মধ্যে গানের লড়াই বাঁধিয়ে দিয়ে, জয় পরাজয়ের ছদ্ম-সামরিক আবহাওয়া সৃষ্টি করে শ্রোতাদের আনন্দ দেওয়াই ছিল প্রধান লক্ষ্য। এই সমস্ত দ্বন্দ্বমূলক গান ও কবিগান মূলত একই গোত্রভুক্ত।

"সংস্কৃত ও প্রাকৃত নাটকের বিবর্তনের ধারা থেকে আমরা জানতে পারি যে, সেকালের নাগরিক সমাজে যেমন অতিশয় জটিল ধরণের মঞ্চকৌশলের সাহায্যে নাটক অভিনীত হত, তেমনি অশিক্ষিত গ্রাম্যসমাজে রাধাকৃষ্ণ, হরপার্বতী বা লৌকিক বিষয় অবলম্বনে নৃত্যগীত-বহুল ও যৎসামান্য সংলাপ সহ এক ধরণের গ্রামীণ লোকনাট্য প্রচলিত ছিল । গীতগোবিন্দের গঠনে তার বিশেষ প্রভাব লক্ষ্য করা যায় ।" [১] কবি জয়দেবের *গীতগোবিন্দে*-র কিছু গান, কিছু বা রাধাকৃষ্ণ সখীদের সংলাপ অবশ্য ছন্দে রচিত। কবিগানের সখীসংবাদের সঙ্গে *গীতগোবিন্দে*-র অধিকতর সাদৃশ্য লক্ষ্য করা যায়। প্রাচীনকালে জনসমাজে নৃত্যগীতবহুল যে সমস্ত লোকনাট্য সমাদৃত হত, *গীতগোবিন্দে*-র আঙ্গিক যে কিছুটা তারই মার্জিত সংস্করণ এ বিষয়ে সন্দেহ নেই। এই সংলাপধর্মী বা প্রশ্নোত্তরমূলক অর্থাৎ চাপান-উতোর মূলক রচনা, যাতে নৃত্যগীতের প্রচুর ব্যবহার ছিল, মধ্যযুগে তাকে বলা হতো 'ঝুমুর' । উত্তরবঙ্গের জনপ্রিয় জাগের গানে যেমন দু'দলে মিলে গান গাওয়ার রীতি আছে, ঝুমুরেও সেই আদর্শ লক্ষ্য করা যায় । ডঃ হরেকৃষ্ণ মুখোপাধ্যায় সাহিত্যরত্নের মতে, কুশল গান, জাগের গান প্রভৃতি উক্তি-প্রত্যুক্তিমূলক বা চাপান-উতোরের গান ও পরবর্তী কালের কবিগান 'ঝুমুর' থেকেই জন্মলাভ করেছে। "উইলিয়াম জোন্স *গীতগোবিন্দ* কে Pastoral Drama বলেছেন, ল'সেনের মতে এটি গীতিনাট্য-Lyrical Drama, ভন শ্রোয়েডারের (Won Schroeder) মতে একে মার্জিত ধরণের যাত্রা বলা যেতে পারে। পিশেল ও লেভি সাহেব *গীতগোবিন্দ* কে 'Opera' বলতে চান।" [২]

অনেকের মতে, *শ্রীকৃষ্ণকীর্তন* বড়ু চন্ডীদাস রচিত কাব্য ঝুমুর গানের উজ্জ্বল দৃষ্টান্ত। এই সমস্ত কৃষ্ণলীলা বিষয়ক গানে একাধিক দল সমবেত হত। কেউ নিতো কৃষ্ণ পক্ষ, কেউ বা রাধা পক্ষ। রাধা পক্ষ গানের মাধ্যমে কৃষ্ণ পক্ষকে প্রশ্ন করতো এবং কৃষ্ণপক্ষ গানেই তার উত্তর দিত, এই রীতিটি গ্রাম্য ঝুমুরের প্রধান বৈশিষ্ট্য।

"বিশেষজ্ঞের মতানুসারে ঝুমুরের চারটি ভাগ—(১) সখীসংবাদ (ব্রজলীলা), (২) আগম (ভবানী বিষয়ক), (৩) লহর (শ্লেষ ও ব্যঙ্গ), (৪) খেউড় (অশ্লীল গান) ।" [৩] এখনও রাঢ়ের গ্রামাঞ্চলে নায়ক-নায়িকা বা পাত্র-পাত্রীর আদি-রসাত্মক কথা কাটাকাটি নিয়ে রচিত ঝুমুর গান অনুষ্ঠিত হয়ে থাকে। এই আলোচনা থেকে বোঝা যাচ্ছে, ঝুমুরের সঙ্গেই কবিগানের গভীরতর সম্পর্ক রয়েছে । দু'য়েরই বিষয়বস্তু, আঙ্গিক ও গায়নরীতির মধ্যে বেশ মিল আছে। তাই কেউ কেউ অনুমান করেন, ঝুমুর থেকেই কবিগানের উদ্ভব।

কবিগানের সাহিত্যমূল্য

কবিগান মূলতঃ গ্রাম্য গান বা লোকগান হলেও অনেক ক্ষেত্রে এর সাহিত্যমূল্যকে অস্বীকার করা যায় না । কবিয়ালগণ অধিকাংশ ক্ষেত্রে অল্প শিক্ষিত হলেও, কোনো কোনো ক্ষেত্রে তাঁদের রচনার উৎকৃষ্টতা অর্থাৎ সাহিত্যমূল্য প্রশংসার দাবী রাখে। বিশেষতঃ নাগরিক কবিগানের ক্ষেত্রে রাম বসু, হরেকৃষ্ণ দীর্ঘাঙ্গী, এ্যান্টনী কবিয়াল, ভোলা ময়রা, প্রভৃতিদের কোনও কোনও গান আজও লোকমুখে ফেরে। বিংশ শতাব্দীর কবিয়ালদের মধ্যে বিজয় সরকার রচিত কবিগানগুলির বেশ কিছুগান শিক্ষিত সমাজেও যথেষ্ট সমাদৃত হয়েছে।

বাংলা কাব্য সাহিত্যের দরবারে কবিগানের মুক্ত প্রবেশাধিকার ঘটেছে এর বিষয়বস্তুর বৈচিত্র্য ও আঙ্গিকের কলা-চাতুর্যের জন্য। "কেউ কেউ মনে করেন এ গান কেবলমাত্র গান হলে এতো বিস্তৃতভাবে সাহিত্যের ইতিহাসে আলোচনার প্রয়োজন হত না। এ-গান একই সঙ্গে গ্রাম্য গান, আবার নাগরিক গানও। আবার এটি অভিজাত সাহিত্যের সঙ্গেও সম্পর্কিত; গীতাত্মক হয়েও কবিতাত্মক; দেবদেবীর লীলারসে পূর্ণ, আবার বাস্তব জীবনের রঙ্গরসে উতরোল; কখনও বিশুদ্ধ ভক্তির গান, কখনও বা মানবীয় প্রীতিরসে পূর্ণ; কখনও সুস্নিগ্ধ মহত্ত্বব্যঞ্জক, কখনও অতিজঘন্য ইতরতায় পর্যুবসিত। এর উৎস গ্রামবাংলায়, কিন্তু শাখা বিস্তার শহরের বাবুসমাজে, এর রচনাকার ও গায়ক কখনও কখনও বর্ণজ্ঞানহীন অন্ত্যজ ব্যক্তি, কখনও সুশিক্ষিত ভদ্র সম্প্রদায় এবং উচ্চ বর্গীয়। এর ভাষায় ও রচনায় কখনও বা নিপুণতা; ছন্দের দক্ষতা; কখনও-হানিকর অজ্ঞতা; উদাসীন অবহেলা; অবশিষ্ট ভাঁড়ামি; ব্যাকরণ-অভিধানের ভব্য ভাষা থেকে বহু দূরে।"[৪]

কবিগান হাল আমলের সামগ্রী নয় বা ইস্ট ইন্ডিয়া কোম্পানীর চেষ্টায় গড়ে ওঠা কোলকাতা শহরও এর জন্মনীড় নয়। গ্রামবাংলার ভাবভঙ্গী, গান-বাজনা, মন ও আবেগ প্রভৃতির ওপর ভিত্তি করে কবিগান । বলা বাহুল্য প্রথমে গ্রামেই ভূমিষ্ঠ হয়েছিল এবং গোড়ার দিকে এ গান মূলত লোকসাহিত্যের অন্তর্ভুক্ত ছিল; গ্রাম্য ঝুমুর ও যাত্রা-পাঁচালীর সঙ্গেই ছিল এর ঘনিষ্ঠ আত্মীয়তা। সুতরাং দেবদেবী ঘটিত কাহিনী এই গানের প্রধান

উপাদান ছিল সে বিষয়ে সন্দেহ নেই। তবে গ্রাম্য মন ও পরিবেশ এই সমস্ত দেবীমহিমার গানেও যথেষ্ট লঘুতা ও রঙ্গ ব্যঙ্গের গ্রামীণ সুর আমদানী করেছিল, বড়ু চণ্ডীদাসের *শ্রীকৃষ্ণকীর্তন* ও ভবানন্দের *হরিবংশ*-এ যার সন্ধান মিলবে প্রচুর।

কয়েকটি কবিগানের উদাহরণ নিম্নে দেওয়া হল:

প্রথম উদাহরণ: নিম্নের গানটিতে রাধাকৃষ্ণের পৌরাণিক উপাখ্যানের আড়ালে শ্লীল ভাষায় সেযুগের রোমান্টিক ভাবনা প্রকাশ পেয়েছে।

"১ম) চিতান ।। বালিকা ছিলাম ভাল ছিলাম সই-ছিল না সুখ অভিলাষ

১ম) পরচিতান ।। পতি চিনতাম না, ও রস জানতাম না হৃদপদ্ম ছিল অপ্রকাশ।

১ম) ফুকা ।। এখন সেই শতদল মুদ্রিত কোমল, কাল পেয়ে ফুটিল।
পদ্মের মধু পদ্মে রেখে ভৃঙ্গ উড়ে গেল।

১ম) মেলতা ।। একে মদনের পঞ্চশর, প্রাণনাথের বিচ্ছেদশর
দুই শরে সারা হল যুবতী,

মহড়া ।। আমার কুলের নাশক হলো রতিপতি,
আমার প্রাণনাশক হলো প্রাণপতি,
আমি অবলা বই ত নই, কি করি বল সই
হয়েছি বিচ্ছেদে নূতন ব্রতী

খাদ ।। উভয় সংকটে পরে গো সই হল একি দুর্গতি।

২য়) ফুকা ।। ও তার নামটি মদন, গঠন কেমন দেখতে পাই না চোখে
ইন্দ্রজিতের যুদ্ধ যেমন বান মারে কোথা থেকে।

২য়) মেলতা ।। একে অর্ধরথী নারী তার সঙ্গে কি পারি
তাতে নাই আমার যৌবন রথের সারথি।

১ম) অন্তরা ।। পোড়া মদন ত তাও সই বুঝে না
দেখে অবলা নারী তাতে যুবতী।
আপন পতি হয়ে যদি বুঝলে না বেদনা

২য়) চিতান ।। জ্বালালে পতি হয়ে যদি নারীর প্রাণ
দোষ কি দিব মদনে ?

২য়) পরচিতান ।। ঘুচে সব জ্বালা জুড়ায় অবলা, ত্যাজিলে
এ পাপ জীবন।

৩য়) ফুকা ।। পোড়া যৌবন গেল, জীবন গেলে
প্রাণ জুড়ায় গো সখি
নইলে জ্বালা জুড়াবার আর উপায় না দেখি।

৩য়) মেলতা ।। আমার কুল রক্ষে মান রক্ষে, সমভাবে দুপক্ষে
পাছে বিপক্ষে বলে আবার অসতী ।।" [৫]

দ্বিতীয় উদাহরণ: এটাও একটা রুচিশীল রোমান্টিক গান, রাধাকৃষ্ণ উপাখ্যান ভিত্তিক।

"মহড়া ।। শ্যাম কাল মান করে গেছে কেমন আছে দূতী, দেখে আয়।
করে আমারে বঞ্চিতে, গেল কার কুঞ্জে বঞ্চিতে
হয়ে খণ্ডিতে, মরি প্রেমের দায়।

খাদ ।। ছলে আমার মন ছলেছে
আগে বুঝবে মন দূরে থেকে চক্ষে দেখে গো
কয় কি, না কয় কথা ডেকে ।।

১ম) মেলতা ।। যদি কাতরে কথা কয়, তবে নয় অপ্রণয়
অমনি সেধো গো ধরে দুটি রাঙ্গা পায়।

চিতান ।। সাধ করে করেছিলাম দুর্জ্জয় মান
শ্যামের তায় হল অপমান,
শ্যামকে সাধিলেম না, ফিরে চাইলেম না,
কথা কইলেম না রেখে মান।

১ম) পাড়ন ।। কৃষ্ণ সেই রাগের অনুরাগে, রাগে রাগে গো
পড়ে চন্দ্রাবলীর নবরাগ।

২য়) মেলতা ।। ছিল পূর্ব্বের যে পূর্বরাগে, আবার একি অপূর্ব্ব রাগ।
পাচ্ছে রাগে শ্যাম রাধার আদর ভুলে যায় ।।

অন্তরা ।। হার মানের মানে আমায় মানে, সে না মানে
সেই পক্ষে রাখতে হয় সম্মান ।।" [৬]

"২য়) পাড়ন ।। রাখতে শ্যামের মান, গেল গেল মান
আমার কিসের মান অপমান ।।

ফুকা ।। এমন মানান্তে প্রাণ জ্বলে, জলে জ্বলে গো
জুড়াবে কি অন্য জলধরের জলে ।।

৩য়) মেলতা ।। আমার সেই কালো জলধর, হল আজ স্বতন্তর
রাধে চাতকী করে দেখে প্রাণ জুড়ায় ।।" [৭]

তৃতীয় উদাহরণ: এই গানটিও শিব-পার্বতীর উপাখ্যান অবলম্বনে রচিত। গানটিতে আক্ষেপের সুর প্রকাশিত হয়েছে।

"১ম) চিতান ।। গৌরী কোলে করে নগেন্দ্ররানী করুন বচন করা

পরচিতান ।। উমা মা আমার সুবর্ণলতা, শ্মশানবাসী মৃত্যুঞ্জয়

১ম) ফুকা ।। মরি জামাতার খেদে তোমার বিচ্ছেদে প্রাণ কাঁদে দিবানিশি।
আমি অচলানারী, চলিতে নারি,
পারিনা যে দেখে আসি

১ম) মেলতা ।। আছি জীবন্মৃত হয়ে, আশপথ চেয়ে,
তোমায় না হেরিয়ে নয়ন ঝরে।

মহড়া ।। কত্ত দেখি উমা, কেমন ছিলে মা, ভিখারী
হরের ঘরে, জানি নিজে সে পাগল,
কিছু নাই সম্বল, ঘরে ঘরে বেড়ায় ভিক্ষা করে

খাদ ।। শুনে জামাতের দুখ, খেদে বুক বিদরে।

২য়) ফুকা ।। তুমি ইন্দুবদনী, কুরঙ্গনয়নী কনকবরণী তারা
জানি জাকাতের গুণ, কপালে আগুন,
শিরে জটা বাকল পরা

২য়) মেলতা ।। আমি লোকমুখে শনি, ফেলে দিয়ে মণি,
ফণী ধরে অঙ্গে ভূষণ করে।

অন্তরা ।। মরি ছি, ছি, ছি, একি কবার কথা,
শুনে লাজে মরে যাই।
তোমা হেন গৌরী দিয়েছেন গিরি,
ভুজঙ্গেতে যার ভয় নাই, মাখে অঙ্গেতে ছাই।

২য়) চিতান ।। তুমি সর্বমঙ্গলা, আকুলের ভেলা,
কূলে এনে দিতে পার

৩য়) ফুকা ।। তুমি বাজার বালিকা, মায়ের প্রাণাধিক, ভাগ্যেতে মা হলি
শিবদারা।
মরি-দুঃখেতে শঙ্করী, শঙ্কর ভিখারি
উপজীব্য ভিক্ষা করা।

৩য়) মেলতা ।। সদা বলি মা গিরিকে, আন গো গৌরিকে
কত কষ্ট উমার কৈলাশপুরে" [৮]

চতুর্থ উদাহরণ: গানটি মহাভারতের উপাখ্যানে কুন্তীর পঞ্চপুত্র ক্ষেত্রজ সন্তান হলেও, তৎকালীন সমাজে যে নারীর সতীত্ব ক্ষুন্ন হত না—সেকথাই ব্যক্ত হয়েছে।

"মহড়া ।। ও ময়রার ঝি মামি গো আমার,
আমি স্পষ্ট কথা কই তোমার কাছে।
ওগো, বংশ রক্ষা করবে বলে, যারে
পান্ডু রাজা আজ্ঞা দিলে,
সে কথা জানে সকলে
তাতেই ভক্তিভাবে এনেছিলে ধর্মকে ডেকে।
সে পতির আজ্ঞা বজায় রেখে সতীর ধর্ম্ম রেখেছে ।।

খাদ ।। উচিত কথা বলতে আজ লজ্জা কি আছে।

ফুকা ।। সেই কুন্তীনারী আমার পিসী,
তুমি তার নিন্দে করো না, মনে
বুঝে দেখ না।
দেবতা সব সদয় যারে, তার নিন্দে কেবা ধরে।
সে যে মান্য হবে ত্রিসংসারে নিন্দে হবে না।

মেলতা ।। কুরু-পাণ্ডুকুলে যে ব্যাভার,
অতি চমৎকার
এখন পঞ্চদেবতা সদয় হয়ে
পাণ্ডুকুল দিয়েছে ।।

চিতেন ।। সেই জরাসিন্ধুর কন্যা তুমি, জেনে
আমার অন্য নও।
মনোমধ্যে ভিন্ন তোমায় কভু ভাবিনে,
তোমায় কই এক্ষণে, সুবাধে মামী
আমার হও ।।

পাড়ন ।। আমি ভূভার হরণের কারণ ভূতলে
হলেম অবতার।
তোমার বলি সমাচার ।।
যেখানে যখন থাকি, স্বধর্ম্ম বজায় রাখি,
নইলে কে পিতে, কে পুত্র, আমি কেবা
হয় আমার ।।

মেলতা ।। অনন্তরূপ অন্ত কেবা পায়, শুনে কই তোমায়।
সেই কুন্তিনারীর তুল্য নারী ভারত
ভূমে কে আছে।" [৯]

পঞ্চম উদাহরণ: এই উপাখ্যানের কাহিনী-বাঁধুনী খুবই অস্পষ্ট হলেও, রচনায় শ্লীলতা অক্ষুন্ন রয়েছে।

"মহড়া ।। তোরে ধিক ধিক আজ ওরে মাধব শিশুপাল,
আর কি তোর মরিতে জায়গা নাই।
রামকমল ভীষ্ম কনন্দিনী, জানি
নারায়ণের লক্ষ্মী তিনি,
গেলি তুই তারে করিতে বিয়ে।
মর্দ্দানি ভেঙে দিব গর্দ্দানী দিয়ে।
এখন যার লক্ষ্মী সে গেল তোমার
মুখে দিয়ে ছাই ।।

খাদ ।। বিয়ের কান্ড শুনে আজ লজ্জায়
মরে যাই।

ফুকা ।। সে দর্পহারী বংশীধারী , আপনার দর্প
রাখে না।
জেনেও জান না।
মনে যে দর্প করে , হরিতা জানতে পারে।
অমনি তারে দর্প চূর্ণ করে সোজা।

মেলতা ।। কুকুরে তুলসী জলে, মুতে দু-ঠ্যাং তুলে,
তবু সে তুলসীর পত্র হলে দেবতার
পূজা হয়।
তুমি পায়ের কাছে কুনো বেড়াল,
ঘরে বাজারে গ্রামে,
যেমন মেগের কাছে পেগের বড়াই,
তেমনি তোমার বড়াই দেখতে পাই।" [১০]

কবিগানের নাগরিক রূপ

সাধারণত গানের যে সব উপকরণ থাকে, সেগুলি হলো পদ, ভাষা, সুর, তাল, প্রভৃতি। এছাড়াও থাকে গানের বিষয়বস্তু। এ সব উপকরণ থেকেই গ্রাম্য এবং নাগরিক গানের তফাৎ বোঝা যায় । গ্রাম্য জীবনের সমস্যা সামাজিক ধ্যান-ধারণা, ধর্মীয়-সংস্কার, নানা উৎসব ও পূজাপার্বণ প্রভৃতি গ্রামীণ গানে প্রতিফলিত হয়। গ্রামীণ কবিগানের ভাষা এবং সুর একান্তই আঞ্চলিক। গাইবার ভঙ্গীও তাই। কিন্তু নাগরিক গানের ওই সব উপকরণ সাধারণত অনেকটা মার্জিত, শিক্ষিত মানুষের বোধগম্য হয়ে থাকে। কিন্তু কবিগানের ক্ষেত্রে দেখা যায়, রুচির ব্যাপারে অনেক ক্ষেত্রেই গ্রামীণ গানের তুলনায় নিকৃষ্ট হয়েছে এবং তদানীন্তন নগরের বাবুসমাজের গণ্যমান্য ব্যক্তিরাও এ জাতীয় গানকে বেশ ভালোভাবেই উপভোগ করছেন। অবশ্য রাম বসু, হরেকৃষ্ণ দীর্ঘাঙ্গী, এ্যান্টনী ফিরিঙ্গীদের মতো গায়ক ও রচয়িতাদের কল্যাণে বহু গান আজও সুশীল সমাজের কাছে সমাদৃত হয়ে আছে। এ প্রসঙ্গে আরো কিছু উদাহরণ দেওয়া যেতে পারে।

প্রথম উদাহরণ: নিম্নের গানটি কৃষ্ণলীলার ভিত্তিতে রচিত হয়েছে। গানটিতে আক্ষেপ ব্যক্ত হয়েছে।

"হরি কে বুঝে, তোমার লীলে।
ভালো প্রেম করিলে।
হইয়ে ভূপতি, কুবুজা যুবতী পাইয়ে শ্রীপতি,
শ্রীমতি রাধারে রহিলে ভুলে।
শ্যাম সেজেছে হে বেশ, ওহে হৃষিকেশ,
রাখালের বেশ, এখন কোথা লুকালে
মাতুল বোধিলে, প্রতুল করিলে,
গোপগোপীকুলে, গোকুলে অকূলে ভাসায়ে দিলে।" [১১]

দ্বিতীয় উদাহরণ: গানটিতে সম্ভবতঃ শ্রীরাধার আক্ষেপ প্রকাশ করেছে। গানের ভাষা মার্জিত। বাবুসমাজের নাগরিক গান হলেও অশ্লীলতা নেই।

"কর্মক্রমে আশ্রমে সখা হলে যদি অধিষ্ঠান;
হেরে মুখ, গেলো দুঃখ,
দুটো কথার কথা বলি প্রাণ।।
আমায় বন্দি করে প্রেমে,
এখন ক্ষান্ত হলে হে ক্রমে ক্রমে,
দিয়ে জলাঞ্জলি এ আশ্রমে।
আমি কুলবতী নারী, পতি বই আর জানিনে;
এখন অধীনী বলিয়ে ফিরে নাহি চাও;
ঘরের ধন ফেলে প্রাণ—
পরের ধন আগুলে বেড়াও।
নাহি চেন ঘর বাসা, কী বসন্ত কী বরষা,
সতীরে করে নিরাশা
অসতীর আশা পুরাও।
রাজ্যে থেকে ভার্যের প্রতি কার্যে না কুলাও।।
তোমার মন হলো বার বাগে,
গেলো জন্মটা ওই পোড়া রোগে,
আমার সঙ্গে দেখা দৈবার্থ যোগে।
কথা কহিছ আমার সনে,
মন রয়েছে সেখানে,
প্রাণমনে করো সখা, পাখা হলে উড়ে যাও।।" [১২]

তৃতীয় উদাহরণ: এই গানটিও পৌরাণিক আখ্যান ভিত্তিক। গানটিতে রাধা-কৃষ্ণের প্রেমলীলা ব্যক্ত হয়েছে।

"বঁধুর বাঁশি বাজে বুঝি বিপিনে।
শ্যামের বাঁশি বাজে বুঝি বিপিনে।
নহে কেন অঙ্গ অবশ হইল,
সুধা বরশীল শ্রবণে।।
বৃক্ষডালে বসি পক্ষী অগণিত,
জড়বৎ কোনো কারণে,
যমুনারই জলে বহিছে তরঙ্গ,
তরু হিলে বীণে পবনে।।
একী একী সখি, একই গো নিরখি,
দেখো দেখি সব গোধনে।
তুলিয়ে বদন, নাহি খায় তৃণ,
আছে যেন হীনচেতনে।।
হায়! কিসের লাগিয়ে,
বিদরে হিয়ে, উঠি চমকিয়ে সঘনে।
অকস্মাৎ একী, প্রেম উপজিল,
সলিল বহিছে নয়নে।
আর একদিন, শ্যামের ওই বাঁশি
বেজেছিল কাননে।
কুললাজ ভয়, হরিলে তাহাতে,
মরিতেছি গুরুগঞ্জনে।।" [১৩]

গানের মধ্যে নানান বিষয়বস্তুর সমাবেশ ঘটে। অবশ্য 'অভিজাত' বা নিয়মাবদ্ধ নাগরিক গানে বিষয়বৈচিত্র্য লোকগানের মতন নয়। লোকগানের একদিকে যেমন ধর্মীয় আখ্যান, আচার-আচরণ প্রভৃতি থাকে, থাকে প্রকৃতির রূপ বর্ণনা, তেমনি থাকে সামাজিক সমস্যা, শাসকের অত্যাচারের কথা অর্থাৎ রাজনীতির কথা। সে শাসক দেশী বা বিদেশী যাইহোক না কেন নাগরিক কবিগানে কিংবা গ্রাম্য কবিগানে এই রাজনৈতিক বিষয় কিছু কিছু চোখে পড়ে। সমাজের বস্তুগত দিকের সঙ্গে সংগীতের এই নিবিড় সম্পর্ক থাকার জন্যই সমাজের আর্থ-রাজনৈতিক পরিবর্তনের সঙ্গে সঙ্গে সংগীতেও কমবেশি পরিবর্তন ঘটে। আদিম যুগের তুলনায় বৈদিক যুগে যে সংগীতে অভূতপূর্ব উন্নতি ঘটেছিলো তার কারণ নিহিত আছে ঐ সমাজ পরিবর্তনেরই মধ্যে। শিল্পকলা, দর্শন ইত্যাদির বিকাশ সম্ভব হয় প্রভূত চর্চার দ্বারা এবং এই চর্চার জন্য সবচেয়ে বড় প্রয়োজন অবকাশ। আদিমযুগের মানুষের সে অবকাশ ছিল না। শুধুমাত্র জীবনধারণের স্থূল প্রচেষ্টার মধ্যেই তাদের ব্যস্ত থাকতে হয়েছিল। একথা সত্য যে, এই আদিম মানুষেই গুহাগাত্রে ছবি এঁকেছিল গীত-বাদ্য-নৃত্য ইত্যাদি করেছিল, কিন্তু পূর্বেই বলা হয়েছে, কিভাবে ঐ শিল্পচর্চা তাদের জীবন ধারণের প্রয়োজনের সঙ্গে প্রত্যক্ষ ভাবে জড়িত হয়েছিল। এ বিষয়ে সংগীত শাস্ত্রী ডঃ প্রদীপ ঘোষের বক্তব্যটি প্রণিধান যোগ্য। তিনি বলেছেন—"পৃথিবীর কোনও দেশেই অভিজাত গান কখনও জনগণের গান হয়ে উঠতে পারেনি। অভিজাত গান কখনই প্রাকৃত বা স্বাভাবিক গান নয়। এ গানের সৃষ্টির পশ্চাতে নানা পরীক্ষা-নিরীক্ষা থাকে। ফলে, এই জাতীয় গানকে কতগুলি অনড় বৈজ্ঞানিক বিধি অনুসরণ করতে হয়।" [১৪] অর্থাৎ, অভিজাত গান মানে কৃত্রিম গান। তাতে প্রাকৃত উপাদান বিস্তর থাকলেও তা প্রকটিত হয় না। কয়েকটি রাজনৈতিক বিষয় আশ্রিত কবিগানের উদাহরণ দেওয়া হল:

১. অজ্ঞাত নামা কৃষক কবি গেয়ে ছিলেন—

"হায় হায় হায় একি হইল
সিপাই পল্টন খেপিল
চারিদিকে মার্ মার্ কাট কাট
যত সিপাই খেপেছে
কাশিপুরের মহারাজা
মহল ছেড়ে আসছে।" [১৫]

২. গানটি দীনবন্ধু মিত্রের 'নীল দর্পন' নাটকে ব্যবহৃত হয়েছিল

"নীল বাঁধতে সোনার বাংলা
ক'রলে ছারেখার
প্রজার আর প্রাণ বাঁচানো ভার।
অসময়ে হরিশ ম'লো
এর হ'ল কারাগার
প্রজার আর প্রাণ বাঁচান ভার।।" [১৬]

"অত্যাচারের ফলে চাষী ক্ষেপিয়া উঠিল,
জেলায় জেলায় চাষীরা সব জামায়েত হইল।
লক্ষ চাষী মিলে করল অঙ্গীকার,
স্মরণীয় সেই দিনটি ভাই ছিল শনিবার।
ময়মনসিং, রংপুর, নাটোর যশোহর,
দিনাজপুর, নাদিয়া মালদা হইল অগ্রসর।
লোকে হইল লোকারনা, মুখে মার মার,
একদিনে সব নীলের কুঠি করিল চুরমার।।" [১৭]

উপসংহার

ভারতীয় গ্রামীণ সংস্কৃতির মধ্যে কবিগান অন্যতম। কবিগান শুধু বিনোদনের উপকরণ নয়, লোকশিক্ষারও অঙ্গ বিশেষ। একারণে কবিগানের বিষয় বস্তু বিচিত্র এবং বহুবিধ। সমাজ-জীবনের নানা সমস্যার কথা যেমন বাংলা কবিগানে পাওয়া যায়, তেমনি বহু ধর্মীয় আখ্যান, পৌরাণিক এবং সমসাময়িক নানা বিষয় এজাতীয় গানে প্রতিফলিত হয়। ফলে, কবিগান থেকে যে লোকশিক্ষা গ্রামীণ সমাজ বহু যুগ ধরে লাভ করে আসছে, বর্তমান কালে তার অবলুপ্তির ফলে কৃষ্টির একটা বড় ধারাকে হারিয়ে ফেলে আমরা হয়তো বা গ্রামীণ কবিগান শহুরে বাবুসমাজের গান হয়ে ওঠার জন্য ও খানিকটা দায়ী। অতঃপর, কবিগানকে বাঁচিয়ে রাখা আমাদের নাগরিক কর্তব্য বলে মনে করি।

তথ্যসূত্র

১। অসিত কুমার বন্দ্যোপাধ্যায়, *বাংলা সাহিত্যের ইতিবৃত্ত*, প্রথম খন্ড, চতুর্থ সংস্করণ, কোলকাতা: মডার্ন বুক এজেন্সি, ২০০০, পৃ.৩১।
২। তদেব, পৃ.৩৩।
৩। তদেব, পৃ.৩৪।
৪। অসিত কুমার বন্দ্যোপাধ্যায়, *বাংলা সাহিত্যের ইতিবৃত্ত*, প্রথম খন্ড, চতুর্থ সংস্করণ, কোলকাতা: মডার্ন বুক এজেন্সি, ২০০০, পৃ.৪৫।
৫। তদেব, পৃ.৫১।
৬। তদেব, পৃ.৫২।
৭। তাদেব, পৃ.৫২।
৮। তদেব, পৃ.৫৪।
৯। তদেব, পৃ.৬০–৬১।
১০। তদেব, পৃ.৬১–৬২।
১১। দুর্গাদাস লাহিড়ী, *বাঙালীর গান*, পশ্চিমবঙ্গ বাংলা আকাদেমি, ২০০১, পৃ.১৮৬।
১২। তদেব, পৃ.১৮৭–৮৮।
১৩। তদেব, পৃ.১৮৮।
১৪। উৎপলা গোস্বামী, *সংগীত মূল্যান বক্তৃতামালা*, ৩য় খন্ড, পশ্চিমবঙ্গ রাজ্য সংগীত একাডেমী, ১৯৯২, পৃ.২২।
১৫। নরেণ মুখোপাধ্যায়, 'সামাজিক পরিস্থিতির পরিবর্তন ও গণচেতনা' *সঙ্গীত মূল্যায়ন বক্তৃতামালা*, ১ম, সম্পাদক উৎপলা গোস্বামী, ১৯৮৯, পৃ.১০১–১৪।
১৬। তদেব, পৃ.১০৩।
১৭। তদেব, পৃ.১০৩।

গ্রন্থপঞ্জি

১। মহসিন হোসাইন, *কবিয়াল বিজয় সরকারের জীবন ও সংগীত সমগ্র*, জ্যোতি প্রকাশ, বাংলা একাডেমি, ঢাকা, ২০০০।
২। মহসিন হোসাইন, *কবিয়াল বিজয় সরকার*, প্রথম প্রকাশ, বাঙালি একাডেমি, ঢাকা, ১৪০১ বঙ্গাব্দ।

সাবিত্রী ঝুরি, গবেষিকা, কণ্ঠসঙ্গীত বিভাগ, রবীন্দ্র ভারতী বিশ্ববিদ্যালয়, তত্ত্বাবধায়িকা: ড. রীতা সাহা।
Email: sabitri.1676@rediffmail.com

ঘরানার পরিবর্তিত অবস্থানে তথ্য-প্রযুক্তি ও পরিবহণ

পিন্টু সাহা

ভারতীয় শাস্ত্রীয় সংগীত বিশেষত উত্তর ভারতীয় সংগীতের সাথে ঘরানা বিষয়টি গভীর ভাবে সম্পৃক্ত। বংশ ও শিষ্য-প্রশিষ্য পরম্পরা ক্রমের এই রীতি সুপ্রাচীন কাল থেকে প্রবহমান। গুরুগৃহে লালিত-পালিত শিক্ষা আজ বিশ্ববিদ্যালয়ের আঙিনা হয়ে তথ্য-প্রযুক্তির মাধ্যমে দুরবর্তী শিক্ষায় উপনীত। দরবারী সংগীত আজ আপামর জনগণের দরজায় উপস্থিত। যে আর্থ-সামাজিক ও রাজনৈতিক প্রেক্ষাপটে ঘরানা ব্যবস্থা প্রতিষ্ঠিত হয়েছিল, বৈদ্যুতিন মাধ্যম, তথ্য-প্রযুক্তি ও যাতায়াত ব্যবস্থার অভাবনীয় উন্নতির ফলে তা আজ অনেক দুর্বল হয়ে পড়েছে। ঠিক কি কারণে, কেন, কিভাবে এই পরিবর্তন হল এই নিবন্ধ সেটাই অনুসন্ধান করার চেষ্টা করেছে।

ভূমিকা

প্রদর্শন কলার অন্তর্গত যে সকল বিষয় আছে, তারমধ্যে ভারতীয় কলাবিদ্যা চর্চার প্রায় সকল ক্ষেত্রেই যথা কণ্ঠসংগীত, যন্ত্রসংগীত ও নৃত্যে ঘরানার প্রচলন আছে। যদিও ঘরানা শব্দের প্রচলন, ঘরানার উৎপত্তি, ঘরানার প্রয়োজনীয়তা ইত্যাদি বিষয়ে মতান্তর রয়েছে। ঘরানা শব্দ ঠিক কবে থেকে প্রচলিত সে বিষয়ে সুনির্দিষ্ট কোন সময়ের উল্লেখ পাওয়া না গেলেও, এ কথা উল্লেখ করা যেতে পারে যে, এই শব্দটি খুব বেশি পুরানো নয়। তবে এই শব্দটি গত কয়েক শতাব্দী ধরে প্রচলিত রয়েছে সে কথার উল্লেখ আমরা পাচ্ছি। কারণ গত কয়েক শতাব্দী ধরে এবং বর্তমানেও শিল্পী, শ্রোতা থেকে শুরু করে সাধারণ মানুষের মধ্যেও এই শব্দের প্রচলন দেখা যাচ্ছে। শাস্ত্রীয় সংগীতের ক্ষেত্রে ঘরানা শব্দটির উদ্ভব আনুমানিক আঠারশ শতাব্দী থেকে। "ঘরানা শব্দটি প্রচলন হয়েছে তানসেন পরবর্তী যুগে।"[১] ঘরানা শব্দটি মূলত হিন্দি ভাষার। ঘর থেকে এসেছে ঘরানা। ঘরানা শব্দের আভিধানিক অর্থ 'পরিবার'। তবে এই পরিবার বলতে বৃহত্তর পরিবার কেই বোঝায়। অর্থাৎ নিজস্ব বংশ ও শিষ্য-প্রশিষ্য পরম্পরা। ঘরানা অর্থে পরিবার তথা বংশকে বোঝালেও ঘরানা শব্দটি পেশাদার সংগীত সমাজে বংশ পরম্পরা এবং শিষ্য-প্রশিষ্য পরম্পরা উভয় ক্ষেত্রেই প্রযোজ্য হয়। একদিকে বংশ পরম্পরা অর্থাৎ নিজের সন্তান বা বংশজাত সন্তান যখন পূর্বপুরুষদের শিল্প চর্চা যুগের পর যুগ বয়ে নিয়ে চলেন, এই প্রবাহমানতাই ঘরানা বলে পরিচিতি লাভ করে। অপরদিকে গুরুর শিল্প চর্চা যখন তার শিষ্য-প্রশিষ্যগণ যুগের পর যুগ বয়ে নিয়ে চলেন, সেই প্রবাহমানতাও একই ভাবে ঘরানা বলে পরিচিতি লাভ করে।

যে কোন শিল্পকলা সৃষ্টির একটি ইতিহাস থাকে। সেই ইতিহাস ব্যক্তিকেন্দ্রিক বা জনসমাজ কেন্দ্রিক বা স্থান কেন্দ্রিক যে কোনটাই হতে পারে। আর সেই সৃষ্টি যখন বছরের পর বছর, যুগের পর যুগ অতিবাহিত করে নিজের অস্তিত্ব দাবি করে, তখনই তৈরী হয় পরম্পরা। ভারতীয় সংগীত, মূলত উত্তর ভারতীয় সংগীতের ক্ষেত্রে এই পরম্পরা একটি গুরুত্বপূর্ণ বিষয় ও ঐতিহ্যের বাহক। কি কণ্ঠসংগীত, কি যন্ত্রসংগীত, কি নৃত্য সব ক্ষেত্রেই এই ঐতিহ্য বিদ্যমান। "আলাউদ্দিন খিলজীর আমল থেকেই অর্থাৎ চতুর্দশ শতকের প্রথম থেকেই ঘরানার উদ্ভব বলে জানা যায়।"[২] প্রাচীনকালের গান্ধর্ব-সংগীতের অনুসরণে অভিজাত দেশী-সংগীতের ক্ষেত্রেও বিভিন্ন মত অনুসরণকারীগণ নানা সম্প্রদায় সৃষ্টি করেছিলেন। এই সকল সম্প্রদায়ের শিল্পীরা নিজের সম্প্রদায়ের গৃহীত মত, চর্চা, অনুসন্ধান বা গবেষণা লব্ধ বৈজ্ঞানিক সুত্রগুলি বা গুপ্তবিদ্যাগুলি নিজেদের সম্প্রদায়ের মধ্যেই সীমাবদ্ধ রাখতেন। "মুঘল বাদশাহ ঔরঙ্গজীব বা প্রথম আলমগীরের মৃত্যুর আগে পর্যন্ত উত্তর ভারতীয় বা হিন্দুস্থানী সংগীতে 'ঘরানা' বলে কিছু ছিলনা। ছিল 'পরম্পরা' এবং 'সম্প্রদায়'।"[৩] "মধ্যযুগে এদেশে মুসলিম কৃষ্টি প্রাধান্য পাবার আগে এই সকল সম্প্রদায়ভুক্ত গুণীরা এবং তাদের শিষ্য-প্রশিষ্যগণ দেবালয়ের নাটমন্দিরে দেশ-বিদেশের নানা গুণীজনের সামনে গীত-বাদ্য-নৃত্য পরিবেশন করতেন। সম্প্রদায়ের প্রধান ব্যক্তিদের আচার্য, গুরু এইসব শব্দে সম্বোধন করা হত। "মুসলিম কৃষ্টির প্রভাবে মধ্যযুগে সংগীত পেশায় রূপান্তরিত হয়। এই সময়েই ভারতীয় সংগীত মূলত হিন্দুস্থানী সংগীত দরবারী সংগীতে রূপান্তরিত হয়। এই দরবারী সংগীতগুণীরাই অষ্টাদশ শতাব্দী থেকে হিন্দুস্থানী সংগীতে ঘরানা প্রতিষ্ঠা করে ছিলেন বলে জানা যায়।"[৪] "ঘরানা ব্যবস্থা পৃথিবীর অন্যান্য প্রান্তেও প্রচলিত আছে। সেই ব্যবস্থায় ভারতীয় সংগীতের ঘরানার সাথে কিছুকিছু মিল ও খুঁজে পাওয়া যায়। যেমন পাশ্চাত্য সংগীতে 'Apprenticeship System' এর 'Method of Instruction' এর সাথে ভারতীয় ঘরানা ব্যবস্থার খুব মিল আছে।"[৫]

ঘরানার উপযোগিতা

এখন প্রশ্ন হল ঘরানার কি বাস্তবিকই কোন উপযোগিতা আছে সংগীত চর্চার ক্ষেত্রে। এপ্রসঙ্গে বলা যেতে পারে যে, প্রত্যেক মানুষই যেমন কোন না কোন পরিবারের সাথে যুক্ত। তেমনই প্রত্যেক শিল্পীই, যারা মূলত হিন্দুস্থানি কণ্ঠসংগীত, যন্ত্রসংগীত ও নৃত্য চর্চা করেন তারা কোন না কোন ঘরানার সাথে যুক্ত। ঘরানার সাথে এই সংযোগ বংশ পরম্পরা ও শিষ্য-প্রশিষ্য পরম্পরা উভয় ভাবেই থাকতে পারে। ঘরানা ব্যবস্থা থেকে একজন প্রতিষ্ঠিত শিল্পী ও তার পূর্বপুরুষ ও শিষ্য-প্রশিষ্য বর্গের সংগীতের ধারার সন্ধান পাওয়া যায়। সংগীতের ইতিহাস,

সংগীত শিল্পীদের পরম্পরা, শিল্পীদের গায়ন-বাদন ধারা, বাদন শৈলী বা কোন সুনির্দিষ্ট ধারার উৎস সন্ধানে যারা সংগীত গবেষণা করেছেন তাদের কাছে ঘরানার উপযোগিতা অত্যন্ত গুরুত্বপূর্ণ। সংগীত বিষয়ক এই সকল তথ্য ঘরানার ব্যবস্থার মাধ্যমেই পাওয়া যায়। সংগীতের রক্ষণাবেক্ষণ, প্রচার-প্রসার প্রভৃতি বিষয়ের সাথে শিল্পীর কৃতিত্ব ও ঘরানার কথা অঙ্গাঙ্গীভাবেই চলে আসে। পূর্বে সংগীত চর্চার মূল কেন্দ্র ছিল রাজদরবার। সময়ের সাথে সাথে সামাজিক উত্থান-পতন, ঘটনা-দূর্ঘটনা ইত্যাদি নানা পথপরিক্রমার মাধ্যমে সংগীত রাজদরবার থেকে সরকারের মাধ্যমে আমজনতার দরজায় উপস্থিত। সরকারি পাশাপাশি বেসরকারি পৃষ্ঠপোষকতায় ছোট-বড় বিভিন্ন ঐতিহ্যপূর্ণ সংগীত প্রতিষ্ঠানে সংগীত আজ বিশেষ ভাবে চর্চিত। একসময়ের দরবারী সংগীত আজ স্কুল, কলেজ, বিশ্ববিদ্যালয়ের পাঠ্যসূচিতে অন্তর্ভূক্ত হয়েছে। আর এই পথপরিক্রমায় যে সকল মানুষের কৃতিত্ব আছে, তাদের বিশেষত্ব আলোচনায় ঘরানার উপযোগিতা অনস্বীকার্য।

ঘরানা ব্যবস্থায় রক্ষণশীলতা

ঘরানা ব্যবস্থায় পক্ষপাতিত্বের নিদর্শন পাওয়া যায়। সেটা উভয় ক্ষেত্রেই হয়ে থাকে। বংশ এবং শিষ্য-প্রশিষ্য পরম্পরায়। অনেক ক্ষেত্রেই দেখা গেছে ঘরানা ব্যবস্থায় নিজের সন্তানদের শিক্ষার উপর বেশী জোর দেওয়া হয় যাতে তারা তাদের পিতৃপুরুষের পেশায় নিযুক্ত থেকে নিজেদের বিশেষ সংগীত ধারাটিকে বাঁচিয়ে রাখতে পারেন। তবে এর ব্যতিক্রমও আছে। অনেক ক্ষেত্রেই বহু শিল্পী নিজের বংশজাত সন্তান ও শিষ্য-প্রশিষ্যবর্গ উভয়কেই একই ভাবে তৈরী করেছেন। তবে সাধারণত নিজেদের বংশজাত সন্তানদের ঘরানার উপযুক্ত তালিম দেবার ব্যাপারে পক্ষপাতিত্ব অনঃস্বীকার্য। নিজের ঘরানা সম্পর্কে অনেক ওস্তাদ এতটাই রক্ষণশীল ও স্পর্শকাতর ছিলেন যে নিজেদের ঘরানার ভিতর ঘরানার ঐশ্বর্য ধরে রাখার উদ্দেশ্যে অনেক সময় অনেক শিষ্যকে নিজের ঘরের মেয়ের সাথে বিবাহ বন্ধনে আবদ্ধ করেছেন। ঘরানার প্রতি এই সকল ওস্তাদদের এতটাই ভালবাসা ছিল যে, ঘরানাকে ঐতিহ্যশালী করার জন্য প্রতিভাবান শিষ্যদের নিজেদের ঘরানায় বিয়ে দিয়ে তাদের প্রতিভাকে নিজেদের ঘরানার কাজে লাগিয়ে ঘরানাকে সমৃদ্ধ করেছেন। ঘরানার বৈশিষ্ট্য রক্ষার এমন হার্দিক প্রচেষ্টা পৃথিবীর ইতিহাসে বিরল। ঘরানার উদ্ভবের সময় থেকেই ঘরানায় ঘরানায় একটা প্রতিযোগিতা বা রেষারেষির একটা প্রবণতা ছিল। সময়ের সাথে সাথে এই প্রতিযোগিতা বা রেষারেষি অনেকটা কমলেও একেবারে বিলুপ্ত হয়নি। এই প্রতিযোগিতা বা রেষারেষি যেমন কখনো ঘরানার প্রতিভূদের মধ্যে, কখনো ঘরানার রচনা শৈলীর মধ্যে আবার কখনো বা বাজনা শৈলীর মধ্যে বিদ্যমান। পরবর্তী কালে বৈদ্যুতিন সঞ্চার মাধ্যম ও তথ্য-প্রযুক্তির অভাবনীয় উন্নতি হওয়ার ফলে এই প্রতিযোগিতা বা রেষারেষির ইতিবাচক দিকে মোড় ঘোরে। ফলত প্রকৃত শিল্প চর্চায় এধরণের প্রতিযোগিতা বা রেষারেষি অগ্রগতির ইন্ধন হিসাবে কাজ করতে শুরু করে। "এক ঘরানার সাথে অন্য ঘরানার যে প্রতিযোগিতা বা রেষারেষি সেটা যে শুধুমাত্র আমাদের দেশের ঘরানা ব্যবস্থায় দেখা যেত তাই নয়, এই প্রতিযোগিতা বা রেষারেষি পাশ্চাত্য দেশের 'Apprentice System' এও দেখা যায়।"[৬] ফলত দেখা যাচ্ছে প্রতিযোগিতা বা রেষারেষি থাকলেও, এরমধ্যে শিক্ষায় উন্নতি সাধনের একটা চেষ্টা থাকায় এই ব্যবস্থার মাধ্যমে ঘরানাগুলি সমৃদ্ধ হচ্ছে।

গুপ্তবিদ্যা বা মন্ত্রগুপ্তি

প্রত্যেক ঘরানারই কিছু একান্ত নিজস্বতা আছে। কিছু গোপন কৌশল আছে যা তাকে অন্যান্য ঘরানা থেকে পৃথক করে রেখেছে। এগুলিকেই গুপ্তবিদ্যা বা মন্ত্রগুপ্তি বলা হত। নিজের ঘরানার এই মন্ত্রগুপ্তি বা গুপ্তবিদ্যা ঘরানাদার শিল্পীরা কিছুতেই অন্য কাউকে বলেন না। এমন কি বিশ্বস্ততার অভাবে নিজের ঘরের শিল্পীদের কেও এই মন্ত্রগুপ্তি বা গুপ্তবিদ্যা জানাতেন না, এখনও এক ঘরানার শিল্পীর পক্ষে অন্য ঘরানার শিল্পের মন্ত্রগুপ্তির সন্ধান মেলা বেশ কঠিন। "প্রাচীন কালে গুরু-গৃহে থেকে সংগীত শিক্ষার প্রথা ছিল। ফলে শুধুমাত্র পরিবার, আত্মীয়-স্বজন ও কতিপয় শিষ্যের মধ্যেই সীমাবদ্ধ ছিল। খুব বিশ্বস্ত শিষ্য ছাড়া গুরুরা সঠিক ভাবে শিক্ষা প্রদান করতেন না। কারণ সেই সময়কার গুরুরা তাদের ঘরের সংগীত বা বন্দীশ যাতে অন্য ঘরে চলে না যায় সে ব্যাপারে যথেষ্ট সচেতন থাকতেন। এর ফলে সংগীতের প্রচার-প্রসারের পরিবর্তে সংগীত কুক্ষিগত হয়ে পড়ে।"[৭] "তবে এর পাশাপাশি এইরকম বহু নজির আছে যেখানে ওস্তাদ বা গুরু পিতা তার সন্তানকে প্রকৃত ঘরানাদার জিনিষের অর্থাৎ রচনা ও মন্ত্রগুপ্তি বা গুপ্তবিদ্যা সন্ধান দেননি এই ভেবে যে, তার পুত্র অন্য ঘরানার প্রতিভুদের সেই সমস্ত সম্পদ ও বিদ্যা দান করে দিতে পারেন। এই সকল ওস্তাদ ও গুরুদের এই ধরনের মনোভাবের জন্য বহু অমুল্য সম্পদ বা রচনা বিলুপ্ত হয়ে গেছে। কারণ প্রথমত আগেকার দিনে লিখে তালিম দেওয়ার প্রথা ছিলনা, সব কিছু ইয়াদ বা স্মৃতির মনিকোঠায় ধরে রাখতে হত। দ্বিতীয়ত সেই সময় বিজ্ঞান এখনকার সময়ের মত উন্নত না হওয়ার ফলে সেই সকল সম্পদ কোন কিছুতে লিপিবদ্ধ (রেকর্ডিং) করে রাখার ব্যবস্থা ছিলনা। ফলত ওস্তাদ বা গুরুদের স্মৃতিভ্রংশ বা বার্ধক্যের কারণে বা মৃত্যুর কারণে বহু ঐশ্বর্য হারিয়ে গেছে তার কোন সক্ষর না রেখেই।"[৮]

খলিফা

ঘরানার আরেকটি অন্যতম বিষয় হলো উত্তররাধিকার সুত্রে প্রাপ্ত পদ বা অধিকার। এটি সাধারণত শুধুমাত্র বংশ পরম্পরার মাধ্যমেই পাওয়া যায়। মুসলিম ব্যতীত অন্য সম্প্রদায়ের ক্ষেত্রে এর কোন সুনির্দিষ্ট নামকরণের উল্লেখ আমরা পাই না। "মুসলিম সংগীত সম্প্রদায়ের প্রধান ব্যক্তিদের 'খলিফা' বলা হত এবং সেই প্রচলন আজও বিদ্যমান। সাংগীতিক দীক্ষা যা মুসলিম মতে 'গান্ডা' নামে পরিচিত, এর অধিকার নিয়ম মত খলিফারই ছিল।"[৯] তবে বর্তমানে হিন্দু মুসলমান নির্বিশেষে, বংশ পরম্পরা বা শিষ্য-প্রশিষ্য পরম্পরা সকলের মধ্যেই এই 'গান্ডা' বাঁধার প্রচলন দেখা যায়। মুসলমান দের মধ্যে ঘরানার সর্বপ্রধান প্রতিভূকে 'খলিফা' উপাধিভূষিত করা হয়। এই উপাধি কেবলমাত্র সেই ঘরানার রক্ত সম্পর্কীয় উত্তরাধিকারীগণই ব্যবহার করতে পারেন। সাধারাণত পিতার পর তার জ্যেষ্ঠপুত্র বা নিজ পুত্র না থাকলে তার ভ্রাতুষ্পুত্র এই 'খলিফা' পাওয়ার অধিকারী হন। অনেকেই যেকোন উস্তাদকেই 'খলিফা' মনে করেন। এই মতকে অনেকেই সঠিক মনে করেননা। খলিফার ক্ষেত্রে আরও একটি নিয়মও বিশেষ ভাবে উল্লেখ্য। সেটি হল 'খলিফা' কেবল মাত্র পুত্রর তরফ

থেকেই হয়ে থাকে। কোন 'খলিফা'র কন্যার তরফে এই উপাধি বর্ত্তায় না। সাধারণত পিতার মৃত্যুর পরই পুত্র এই 'খলিফা' উপাধি গ্রহণ করতে পারেন। তবে অনেক সময় দেখা গেছে পিতার জীবিত কালে অবসর গ্রহণের কারণে পুত্র ওই উপাধি ধারণ করতে নির্বাচিত হয়েছেন।

ঘরানার সেকাল

পূর্বে সংগীত সাধনা মূলত সুনির্দিষ্ট স্থান বা বহুলাংশে অঞ্চলকে কেন্দ্র করে গড়ে উঠেছিল। ঘরানার নামকরণ সুনির্দিষ্ট স্থান বা অঞ্চলের নিরিখে হয়েছে। এই অঞ্চল গুলি ভারতবর্ষের বিভিন্ন প্রান্তে অবস্থিত। ফলত কিছুদিন আগে পর্যন্ত এক ঘরানার বাজের সাথে অন্য ঘরানার বাজের উল্লেখযোগ্য প্রভেদ লক্ষ্য করা যেত। এই কেন্দ্রগুলি ছিল মূলত রাজরাজা ও জমিদার কেন্দ্রিক। কারণ রাজরাজাদের ও জমিদারদের পৃষ্ঠপোষকতাতেই মূলত সংগীত চর্চা সংগঠিত হত। সেই স্থানকে কেন্দ্র করেই আঞ্চলিক একটি সংগীত চর্চা কেন্দ্র বা পরিবেশ গড়ে উঠত। একেকটি সংগীত কেন্দ্রকে কেন্দ্র করে যে সংগীত রীতির উদ্ভব হত তা-ই দীর্ঘকাল ধরে চলতে থাকত। অনুন্নত যোগাযোগ ব্যবস্থার ফলে এক স্থান থেকে অন্য স্থানে যাতায়াতের সুবিধা ছিল না। একস্থান থেকে অন্য স্থানে যাওয়া ছিল অত্যন্ত কষ্টসাধ্য ব্যাপার। সেই সময় যানবাহনের কোন উন্নত ব্যবস্থা না থাকার ফলে অনেক ক্ষেত্রেই হাতি, ঘোড়া, উট, বলদ প্রভৃতি জন্তু-জানোয়ারই ছিল একমাত্র ভরসা। এক স্থান থেকে অন্য স্থানের দূরত্বের কারণে আঞ্চলিক বিচ্ছিন্নতা ছিল অত্যন্ত প্রকট। রাজরাজা তথা আঞ্চলিক পৃষ্ঠপোষকতা ও গুরুর মাধ্যমে পরম্পরাপ্রাপ্ত সংগীত শিক্ষার শুদ্ধতা বজায় রাখা ছিল অত্যন্ত সহজ। এর প্রভাবে ঘরানা গুলির স্বতন্ত্রতা উজ্জ্বল ভাবে পরিলক্ষিত হত। এক অঞ্চলের সংগীত সাধনা আরেক অঞ্চলে প্রভাব বিস্তার করতে পারত না।

ঘরানার একাল

অষ্টাদশ শতাব্দীর শুরু থেকে হিন্দুস্থানী সংগীতের ক্ষেত্রে যে রচনা বা যা কিছু সৃষ্টি হয়েছে তাতে ঘরানার প্রভাব গভীর ভাবে সম্পৃক্ত থাকত। কিন্তু বিংশ শতাব্দী থেকে সংগীতের ঘরানা বিষয়ে এক বিরাট পরিবর্তন লক্ষ করা যায়। পাশাপাশি অনেক ছোট ঘরানা অবলুপ্তির পথে চলে যায়। এপ্রসঙ্গে কুঠিয়াল ঘরানার নাম উল্লেখ করা যেতে পারে।

বর্তমানে যাতায়াত ব্যবস্থা, তথ্য-প্রযুক্তি ও বৈদ্যুতিন মাধ্যমের অভাবনীয় উন্নতি ও সংগীত সম্বন্ধীয় যান্ত্রিক উদ্ভাবন সম্ভব হওয়ায় ঘরানার অস্তিত্ব দিনকে দিন কমছে। যে সামাজিক, অর্থনৈতিক ও রাজনৈতিক পরিস্থিতির প্রেক্ষিতে ঘরানার উদ্ভব হয়েছিল, আজ সেই পরিস্থিতি বিলুপ্ত হয়ে গেছে। অবস্থার আমূল পরিবর্তন দেখা দেওয়ার ফলে ঘরানার প্রাসঙ্গিকতা আজ অনেকটা কমে গেছে। বিজ্ঞান, তথ্য-প্রযুক্তি, যাতায়াত ও যোগাযোগ ব্যবস্থার উন্নতির ফলে শিক্ষা গ্রহণ, শিক্ষা প্রদানের পদ্ধতি ও ঘরানার সামাজিক চিত্রের আমুল পরিবর্তন হয়। লংপ্লেয়িং রেকর্ডস, ক্যাসেট, কমপ্যাক্ট ডিস্ক, আকাশবাণী ইত্যাদির মাধ্যমে সংগীত শোনার ক্ষেত্রে এক শক্তিশালী মাধ্যম হিসাবে মানুষের সামনে উপস্থিত হলো। সংগীত শোনার ক্ষেত্রে দূরত্ব আর বাধা রইলনা। শুধুমাত্র ভারতবর্ষ নয় সারা পৃথিবীর সংগীত মানুষের কাছে খুব সহজেই পৌছে গেল। এই সুবিধা আপামর সংগীত শিক্ষার্থী সাদরে গ্রহণ করতে লাগল। ওস্তাদের স্বশরীরী তালিমের পাশাপাশি শোনার মাধ্যমেও একপ্রকার দূরবর্তী শিক্ষণ প্রক্রিয়া মানুষ গ্রহণ করতে শুরু করল। বিভিন্ন ঘরানার বাদনশৈলী শোনার ফলে বিভিন্ন ঘরানার পছন্দের শৈলী ও রচনা শিল্পীরা নিজেদের বাজনায় প্রয়োগ করতে শুরু করলেন। এর ফলস্বরূপ একই শিল্পীর মাধ্যমে এবং একই অনুষ্ঠানে বিভিন্ন ঘরানার শৈলী ও রচনা শোনার সুযোগ তৈরী হল। গান-বাজনা আঞ্চলিতার থেকে প্রভাব মুক্ত হয়ে আন্তর্জাতিক রূপ পেতে শুরু করল।

টেলিভিশনের উদ্ভাবন এই প্রক্রিয়ায় এক যুগান্তকারী ঘটনা হিসাবে বিবেচনা করা যেতে পারে। যা এতদিন ছিল শুধুমাত্র শ্রাব্য, তার সাথে যোগ হল দৃশ্যায়ন। শিল্পীদের সামনে বাজনার আঙ্গুল সঞ্চালনা, শারীরিক অঙ্গবিন্যাস ইত্যাদি দেখার সুযোগ ঘটল এবং এর মাধ্যমে তাদের ভালো-মন্দ লাগার জায়গা তৈরী হল। ভাল-মন্দ, ঠিক-বেঠিক বিবেচনার মাধ্যমে ব্যক্তিগত পছন্দ নির্বাচনের একটা পথ প্রশস্থ হল এবং ধীরে ধীরে সিদ্ধান্ত গ্রহণ করতে সক্ষম হলেন। আর বর্তমানে Facebook, Whatsapp, Youtube প্রভৃতি সামাজিক গণমাধ্যমে বিভিন্ন ঘরানার বাজনা থেকে শুরু করে বিভিন্ন ঘরানার ওস্তাদ বা গুরুদের শিক্ষার ক্লাস অতীব সহজলভ্য। গুরুগৃহে থেকে শেখার যে প্রথা ছিল তা নানা পথপরিক্রমা করে বর্তমানে দূরবর্তী শিক্ষা (Virtual Teaching-Learning Method) ব্যবস্থায় উপনীত হল। এক গুরুর উপর, কখনবা একেবারেই গুরুর উপর নির্ভরশীল না হয়ে শিক্ষার্থীরা নিজের প্রচেষ্টায় (Active Learner) শিখছেন। Swyam, MOOCs এর বিভিন্ন পাঠ্যসূচীতে যোগ দিচ্ছেন। ফলত বাদন শৈলী আলাদা হয়ে যাওয়ার সম্ভাবনা অনেক বেড়ে যাচ্ছে। সংগীতকে যারা পেশা হিসাবে নিচ্ছেন, তাঁদেরকে দর্শক-শ্রোতার মনোরঞ্জন করতে গিয়ে পরিবেশনায় নানারকম আপোষ করতে হচ্ছে। অপরদিকে যাতায়াত ব্যবস্থার অভাবনীয় উন্নতির ফলে শিল্পীদের খুব অল্প সময়ে, স্বল্প কষ্টে, সামান্য ব্যয়ে একস্থান থেকে অন্যস্থানে সহজেই যাতায়াত করার সুবিধা বহুলাংশে বেড়ে গেল। এক শহরের শিল্পী অন্য শহরে গিয়ে অনুষ্ঠানে বাজাবার বা শোনার জন্য আমন্ত্রণ পেতে লাগলেন। এক ঘরানার শিল্পীর অন্য ঘরানার শিল্পীকে শোনার সুযোগ অনেকাংশে বেড়ে গেল। একে অপরের বাজনার বিচার করে ভাল দিক গুলিতে প্রভাবিত হতে লাগলেন এবং ভাল লেগে যাওয়া রচনার প্রভাব তার বাজনার পরিলক্ষিত হতে লাগল। এমনকি ঘরানা পরিবর্তন করে অন্য ঘরানায় স্থানান্তরিত হওয়ার ঘটনাও ঘটতে থাকে। একই ছাত্র বিভিন্ন ঘরানার শিল্পীদের যেমন বাজনা শুনতে পারছে, তেমনি একই ভাবে একই ছাত্র বিভিন্ন ঘরানার গুরুদের কাছে তালিমও গ্রহণ করতে পারছে। বর্তমানে একই শহরে বিভিন্ন ঘরানার প্রতিভূরা থাকার কারণে তবলা বাদক ও শিক্ষার্থীদের মধ্যে সব ঘরানার রচনার একটা সংমিশ্রন দেখতে পাওয়া যায়। অনেক শিক্ষার্থী কোন একটি সুনির্দিষ্ট ঘরানাকে বিচার্য বিষয় না করে সামগ্রিক ভাবে তবলা চর্চা করছেন। ফলত সতন্ত্র একটি বাজ তৈরী হচ্ছে এবং ঘরানার বাদন শৈলীর সাথে অনেক পরিবর্তন দেখা দিচ্ছে। প্রসঙ্গক্রমে বলে রাখা ভাল বিশ্বায়ন পরবর্তী সময়ে একই ভাবে ভারতীয় সংগীত আর্ন্তদেশীয় সীমা অতিক্রম করে আর্ন্তজাতিক স্তরে সংমিশ্রিত হয়। ভারতীয় ঘরানাদার শিল্পীরা পৃথিবীর বিভিন্ন দেশের শিল্পীদের সাথে, বিভিন্ন দেশের বিভিন্ন যন্ত্রের সাথে মিলে

বিভিন্ন রচনা তৈরী করতে শুরু করেন। ফলস্বরুপ শিল্পীদের বাজনায় বিভিন্ন ঘরানার, বিভিন্ন দেশের এবং বিভিন্ন যন্ত্রের বাদন শৈলীর প্রভাব পরিলক্ষিত হয়। বিভিন্ন ঘরানার বাজের মধ্যে যে স্বতন্ত্রতা, অনন্যতা বা বিশিষ্টতা পূর্বে অনেক বেশি প্রকট ছিল, বর্তমানে একে অন্যের সাথে সংমিশ্রিত হয়ে প্রভেদের বিষয়টি অনেকটাই ফিকে হয়ে যাচ্ছে। বাজনা শুনে বোঝা যাচ্ছেনা প্রকৃতপক্ষে কোন ঘরানার শিল্পী বা কোন ঘরানার বাজ। বর্তমানকালে বিশ্ববিদ্যালয় থেকে শুরু করে, স্কুল, কলেজ এমনকি ব্যক্তিগত সংগীত শিক্ষায়তনেও পাঠ্যসূচী ভিত্তিক সংগীত শেখান হচ্ছে। একই জায়গায় একই দিনে বিভিন্ন ঘরানার শিক্ষকরা শিক্ষাদান করছেন। এই সর্বজনীন সংগীত শিক্ষা প্রবর্তনের ফলে ঘরানার অস্তিত্ব দুর্বল হয়ে পড়ছে। তার পরিবর্তে শিক্ষায়তন ও পাঠ্যসূচী ভিত্তিক সর্বজনীন সংগীত ধারা প্রচলিত হচ্ছে। "আধুনিক সময়ে সংগীত শিক্ষার্থীরা বিভিন্ন ঘরানার শিল্পীদের কাছে শেখার ফলে, পরিবেশন কালে একই পরিবেশনায় বিভিন্ন ঘরের প্রভাব দেখতে পাওয়া যাচ্ছে। প্রত্যেক ঘরানার ভালোলাগা জিনিস দ্বারা সে প্রভাবিত হচ্ছে এবং পরিবেশন কালে সেগুলি প্রয়োগ করছেন।"[১০] এর ফলে ঘরানা সম্পর্কে মানুষের মনে একটি নতুন ধারণা সৃষ্টি হচ্ছে। মানুষ ঘরানাকে অন্য ভাবে চিনছে। নবীন শিল্পীদের কাছেও ঘরানা নবরূপে উপস্থিত হচ্ছে।

উপসংহার

পরিশেষে বলা যেতে পারে ঘরানা সম্পর্কে মানুষের যে প্রাচীন ধ্যান-ধারণা ছিল, বিজ্ঞান, প্রযুক্তি ও যাতায়াত ব্যবস্থার অভাবনীয় উন্নতির ফলে ঘরানা নতুন রূপ নেয় এবং ঘরানা সম্পর্কিত সমস্ত ধ্যান ধারণা পরিবর্তিত হয়। কিন্তু একটি বিশেষভাবে মনে রাখা প্রয়োজন যে একজন উত্তম ঘরানাদার শিল্পী হতে গেলে যে কোন একটি ঘরানার তালিম ও শৈলী বেশ মজবুত হওয়া প্রয়োজন। কারণ একটি বিশেষ ঘরানায় দক্ষতা অর্জন করতে পারলে, নিজের যোগ্যতা ও পারদর্শিতা অনুযায়ী অন্যান্য ঘরানার বিশেষ তালিম, রচনা, শৈলী ইত্যাদির মাধ্যমে নিজেকে আরো শিক্ষিত ও সমৃদ্ধ করে তুলতে পারা যায়।

তথ্যসূত্র

১। নীলরতন বন্দ্যোপাধ্যায়, *সংগীত পরিচিতি*, উত্তর ভাগ, কোলকাতা: মীরা নাথ, ২০১২, পৃ.৪৯।
২। করুণাময় গোস্বামী, *সংগীতকোষ*, ঢাকা: বাংলা একাডেমি, ২০১৩, পৃ.১৬৪।
৩। ড. প্রদীপ কুমার ঘোষ, *হিন্দুস্থানী সংগীতে ঘরানার ক্রমবিকাস*, কোলকাতা: রিসার্চ ইন্‌স্টিটিউট অব্ ইন্ডিয়ান মিউজিকোলজি, ২০০২, পৃ.১১।
৪। অনিল ভট্টাচার্য্য, *তাল সমীক্ষা*, কোলকাতা: শ্রীমতী রমলা ভট্টাচার্য্য, ১৯৮৯, পৃ.২৪।
৫। শঙ্কর ঘোষ, *আনদ্ধ*, কোলকাতা: সংযুক্তা ঘোষ, ১৯৯৬, পৃ.১১৯।
৬। তদেব।
৭। দেবব্রত দত্ত, *সঙ্গীত-তত্ব*, দ্বিতীয় খণ্ড, কোলকাতা: ব্রতী প্রকাশনী, ২০০৭, পৃ.২৭৫।
৮। শঙ্কর ঘোষ, *আনদ্ধ*, কোলকাতা: সংযুক্তা ঘোষ, ১৯৯৬, পৃ.১১৯।
৯। অনিল ভট্টাচার্য্য, *তাল সমীক্ষা*, কোলকাতা: শ্রীমতী রমলা ভট্টাচার্য্য, ১৯৮৯, পৃ.২৫।
১০। দেবব্রত দত্ত, *সঙ্গীত-তত্ব*, দ্বিতীয় খণ্ড, কোলকাতা: ব্রতী প্রকাশনী, ২০০৭, পৃ.২৭৫।

গ্রন্থপঞ্জী

১। প্রভাত কুমার গোস্বামী, *ভারতীয় সঙ্গীতের কথা*, কোলকাতা: শ্রীমতি বসুধা গোস্বামী ও বন্যা গোস্বামী, ২০০৫।
২। শম্ভুনাথ ঘোষ, *তবলার ইতিবৃত্ত*, কোলকাতা: এম/এস নাথ ব্রাদার্স, ১৯৯৩।
৩। কৃষ্ণেন্দু দত্ত, *আনদ্ধবাদ্যের বোললিপি ভাবনা*, কোলকাতা: এশিয়ান পাবলিকেশন, ২০১৪।
৪। শ্রী সুবোধ নন্দী, *ভারতীয় সঙ্গীতে তাল ও ছন্দ*, কোলকাতা: সুবোধ নন্দী, ১৩৬৯ বঙ্গাব্দ।
৫। সুবোধ নন্দী, *তব্লার কথা*, কোলকাতা: সুবোধ নন্দী, ১৩৬৫ বঙ্গাব্দ।
৬। প্রশান্ত কুমার বন্দ্যোপাধ্যায়, *তবলার ব্যাকরণ*, হাওড়া: প্রজন্ম, ১৯৯৬।
৭। মীনাক্ষী বিশ্বাস, *পরম্পরা*, কোলকাতা: সপ্তর্ষি প্রকাশন, ২০১৩।
৮। স্বারাজ ভট্টাচার্য্য, *তবলার তিনকাল*, হাওড়া: বঙ্গীয় সঙ্গীত পরিষদ, ২০০৪।

পিন্টু সাহা, গবেষক, যন্ত্রসংগীত বিভাগ, রবীন্দ্রভারতী বিশ্ববিদ্যালয়, এবং সহকারী অধ্যাপক, আসাম বিশ্ববিদ্যালয়। তত্ত্বাবধায়ক: অধ্যাপক সঞ্জয় বন্দ্যোপাধ্যায়, অবসরপ্রাপ্ত, উস্তাদ আলাউদ্দিন খান অধ্যাপক, যন্ত্রসংগীত বিভাগ, রবীন্দ্রভারতী বিশ্ববিদ্যালয়, কোলকাতা।
Email: pintutabla@gmail.com

রাঢ় বাংলার লোকসঙ্গীত ঝুমুরের বৈশিষ্ট্য

অর্পিতা চক্রবর্তী

প্রাচীনকাল থেকে রাঢ় বাংলার বিশিষ্ট লোকসঙ্গীতের ধারা ঝুমুরের পাশাপাশি বাংলার আরও অনেক লোকসঙ্গীতের ধারা দেখতে পাওয়া যায়। যেমন—ভাওয়াইয়া, ভাটিয়ালি, টুসু, ভাদু, গম্ভীরা, চটকা, বিহু, আলকাপ, ধামাইল ইত্যাদি। এই ধারাগুলি থেকে রাঢ় বাংলার ঝুমুর কোথায় স্বতন্ত্র্য এটাই এই প্রবন্ধের আলোচ্য বিষয়। আলোচ্য প্রবন্ধে ঝুমুরের বৈশিষ্ট্য তথা সুর, তাল, ছন্দ, ভাষা ইত্যাদি বিশ্লেষণ করা হল।

লোকসঙ্গীতের একটি অন্যতম প্রাচীন ধারা হল রাঢ় বাংলার ঝুমুর। ঝুমুরের ঐতিহ্য পশ্চিমবঙ্গের পশ্চিমসীমান্ত অঞ্চল পুরুলিয়া জেলাকে অতিক্রম করে সমগ্র ছোটনাগপুর মালভূমের বিস্তীর্ন এলাকা ছাড়িয়ে মধ্যভারতের গুজরাট সীমানা পর্যন্ত বিস্তৃত হয়েছে বলে বিশেষজ্ঞরা মনে করেন। ঝুমুরের সংজ্ঞা ও উৎস নিয়ে প্রচলিত মতের পাশাপাশি বিশেষজ্ঞদেরও নানা মতামত আছে। তবে সকলের মতেই ঝুমুর মূলত মনোরঞ্জনের বিষয়। রাঢ় অঞ্চলের সাধারণ খেটে খাওয়া মানুষের জীবন-যাপন থেকে উঠে আসা চিরন্তন সুখ-দুঃখের কথায় ঝুমুরের মূল উপজীব্য।

ঝুমুরের বৈশিষ্ট্য

ঝুমুর গান যেখান থেকেই উদ্ভুত হোকনা কেন সীমান্ত বাংলার ঝুমুরের যা বৈশিষ্ট্য তা এই অঞ্চলের নিজস্ব। আদিযুগে ঝুমুরের প্রধান বিষয়বস্তু ছিল—লৈকিক প্রেম প্রণয়, যা ছিল যৌন উদ্দীপক। পরে ঝুমুরের মধ্যযুগে এল আধ্যাত্মিকতা যেখানে একটা বড় অংশ ঘিরে থাকতো কৃষ্ণ কথা ও রাধা কৃষ্ণ লীলা ইত্যাদি। ঝুমুরে কৃষ্ণ কথা অনুপ্রবেশের কারণ হিসাবে বাঁকুড়ায় শ্রীচৈতন্য পরিকর শ্রীনিবাসের অবস্থান এবং মল্লরাজাদের বৈষ্ণব ধর্মের প্রতি অনুরক্তির বিষয়টি উল্ল্যেখযোগ্য। ইতিহাস বলছে চৈতন্যদেব ১৫১৫ খীষ্টাব্দের শেষের দিকে রাঢ়বঙ্গে পরিব্রাজক হিসেবে ভ্রমন করেন। ঘটনাটি 'শ্রী চৈতন্য ভাগবত' ও 'শ্রী শ্রী চৈতন্য চরিতামৃত'-এ উল্লিখিত আছে—

শেষখণ্ডে সেতুবন্ধে গেলা গৌররায়।
ঝারিখন্ড দিয়া পুন গেলা মথুরায়।।[১] এবং

ঝারিখন্ডে স্থাবর জঙ্গম হয় যত।
কৃষ্ণনাম দিয়া কৈল প্রেমে উনমত।।[২]

তবে ঝুমুরে বৈষ্ণবীয় ভাবাদর্শের ছায়াপাত ঘটলেও ঝুমুর কখনই তার লৌকিক ভাবনা থেকে বিচ্যুত হয়নি। প্রকৃতপক্ষে রাধাকৃষ্ণ প্রেমের ছদ্মবেশে নরনারীর লৌকিক প্রেমই ঝুমুর গানে প্রকাশ পায়। ঝুমুরের আদিযুগে অধিকাংশ ক্ষেত্রে গানের কথা ছিল আদি-রসাত্মক এবং নাচের ভঙ্গী ছিল স্থূল। কিন্তু ঝুমুরের মধ্যযুগে বৈষ্ণবীয় ভাবাদর্শের ছায়াপাতে রাধাকৃষ্ণ বিষয়ক ঝুমুরে নরনারীর প্রেম প্রতিফলিত হলেও তা ছিল পরিমার্জিত। যেমন ভবপ্রীতানন্দের একটি পদে আমরা পাই—

জেগে রৈলাম সারানিশি না আইল কালশশী
প্রকাশিল পূর্ব্বদিশি নাশি তমঘোর
আমার প্রাণধন না আইল সখি নিশি হৈল ভোর।।[৩]

ঝুমুরের গায়ন শৈলী

কাব্যমূল্যের বিচারে ঝুমুরগানে বৈষ্ণবপদাবলীর রীতি মান্য হলেও ঝুমুরের গায়কী ধরণ আলাদা। ঝুমুরের গায়ন রীতি মূলত অবরোহণধর্মী। চড়ারদিকে অনেকখানি গিয়ে, ক্রমশ নেমে আসা হয় বক্রগতিতে। পরিশেষে খাদে এসে একটি পদে স্থিতিলাভ করে। ঝুমুরের আর একটি লক্ষনীয় বৈশিষ্ট্য হল—গায়নরীতি অবরোহক্রমে হলেও গানের চড়া ও খাদের ভারসাম্য সঠিক ভাবে থাকে। রাঢ় বাংলার ভূ-প্রকৃতির গঠন অনুসারে ঝুমুরে আরোহ-অবরোহ বক্রগতিতে হয়ে থাকে। কারণ পৃথিবীর সমস্ত এলাকাতেই ভূ-প্রকৃতি লোকসঙ্গীতগুলিকে নিয়ন্ত্রণ করে থাকে।

ঝুমুর গানের তাল

ঝুমুরগানে ত্রিপদী পদগুলি সাধারনত ত্রিমাত্রিক একতাল অথবা দাদরা তালে হয়। কিছু কিছু ঝুমুর পয়ার দিয়ে আরম্ভ করা হয় বলে পয়ার গাওয়ার পরে তাল শুরু হয়। কারন প্রথমেই তালের ব্যবহারে গানের আলাপের মধুরগতি ক্ষুন্ন হতে পারে। ঝুমুর গানে এক স্বরে হঠাৎ করে ঝাঁপিয়ে পড়ার প্রবণতা থাকায় তালের সমতা বজায় রাখতে লম্বা টানের প্রচলন ঝুমুর গায়কীর বিশেষ বৈশিষ্ট্য। তবে ঝুমুরে বিশেষত ৩/৩, ৪/৪, ৫/৫ অর্থাৎ দাদরা, কাহারবা, ঝাঁপতাল বা তেওড়া তালের ব্যপক প্রয়োগ লক্ষ্যনীয়। এছাড়াও আঞ্চলিক তাল চাইল, জড়ন, ফুলওয়ারি প্রভৃতি তালেও ঝুমুর গাওয়া হয়। এই জড়ন তাল মূলত আটচল্লিশ মাত্রা, চাইল তাল বত্রিশ মাত্রা, ফুলওয়ারি তাল ষোলমাত্রা। ঝুমুর যেহেতু মূলত তাল প্রধান গান তাই ঝুমুর গানে অধিক তালবাদ্যের ব্যবহার দেখা যায়। আর তালের জন্যই ঝুমুর গান সহজেই মানুষের মন জয় করতে পারে। পয়ারছন্দে লেখা ঝুমুরে পদাবলী কীর্তনের আলাপের ধারা কানে ধরা পড়ে ঠিকই কিন্তু ঝুমুরে আখরের প্রয়োগ নেই। তার পরিবর্তে বিশেষ গুরুত্ব পেয়েছে 'ধ্রুবা অর্থাৎ রঙ'। আঞ্চলিক ভাষায় যাকে বলা হয় 'ধুয়া' তোলা। প্রবল উদ্দিপনা সৃষ্টির জন্য রঙ-এ পৌঁছালে তালযোগে বাজনা শুরু হয় এবং সমবেত কণ্ঠে 'মাতান' সাঙ্গীতিক কৌশলে আবৃত্ত করা হয়। রঙের পর তেহাই যোগে প্রথম কলি

শেষ হলে দ্বিতীয় কলি শুরু হয়, যা চলতে থাকে শেষ কলি পর্যন্ত।

ঝুমুর রচনার বৈশিষ্ট্য

ঝুমুরের আদিযুগে মৌখিক ধারায়, ছড়া কেটে দুই লাইন বিশিষ্ট এক-দু কলির ঝুমুর গীতের প্রচলন ছিল। মধ্যযুগ থেকে লিখিত রূপে ঝুমুর গান রচনার বৈশিষ্ট্য হল—সাধারনত চার কলি বিশিষ্ট ভণিতা যুক্ত পদ। এই চার কলি বিশিষ্ট পদগুলিকে ঝুমুরে স্থায়ী-অন্তরা এই দুটি ভাগে ভাগ করা যেতে পারে, যদিও আদিযুগের ঝুমুরে স্থায়ী-অন্তরা বলে কিছু ছিল না। পরবর্তীকালে অর্থাৎ ঝুমুরের মধ্যযুগে ভণিতা যুক্ত ঝুমুর সৃষ্টির ফলে ঝুমুর গান পাই — পোড়ামুখী কলঙ্কিনী রাই

।। রং ।। (ধুয়া)— তোর মত কূল মজানি গোকুলেতে নাই
পোড়ামুখী কলঙ্কিনী রাই ।।
আমরি কি রূপের ছটা
কয়লা হতেও ময়লা বেটা
তার সঙ্গে তোর প্রেমের ঘটা লাজে মোরে যায়
পোড়ামুখী কলঙ্কিনী রাই ।।[৪]

ঝুমুরে গানের অলঙ্কার

মীড় ও গমকের অদ্ভুত সমীকরণ ঝুমুর গানে লক্ষ্য করা যায়। এই দুই অলঙ্কারে ঝুমুরগান সমৃদ্ধ। লক্ষ্য করলে দেখা যায়, কোন লাইনের শেষে ধনীরে, সখীরে, হে, রে, গো ইত্যাদি থাকলে শব্দটি ঝুমুরে বিশেষভাবে সমৃদ্ধশালী হয়ে ওঠে। যেমন ভবপ্রীতানন্দের একটি পদে আমরা পাই—

ভাদর আঁধার রাতি
আমার তড়পি উঠিল ছাতি গো
আমার পতি নাই পালঙ্ক উপরে গো
সখিরে প্রান দহে মদনের শরে ।।[৫]

অতএব বলা যায়, গায়নশৈলী-বিষয়বস্তু-তাল-ছন্দ-অলঙ্কারের অপূর্ব মেলবন্ধন ঘটেছে রাঢ় বাংলার ঝুমুর গানে। এছাড়াও ঝুমুর গান তার নিজস্ব ভাষা বৈচিত্র্যে স্বতন্ত্র, যার নিজস্ব লোকবাদ্য ধামসা-মাদল। ঝুমুরে আছে সর্বোপরি সরল সুরের মাদকতা যার মধ্যে আমরা পাই মহুয়ার নির্যাস।

ঝুমুর গানের ভাষা

লোকগানের অন্যতম প্রকাশ মাধ্যম হল তার ভাষা। ভাষার মধ্যে আঞ্চলিক পার্থক্য কে বলে আঞ্চলিক উপভাষা। বাংলা ভাষার পাঁচটি উপভাষার মধ্যে রাঢ় বাংলায় রাঢ়ী ও ঝাড়খণ্ডী ভাষার আধিক্য লক্ষ্যণীয়। এই অঞ্চলের উপভাষায় তৎসম শব্দের ব্যবহার কম হলেও তদভব ও অর্ধতৎসম শব্দের ব্যবহার যথেষ্ট। উপযুক্ত দেশী শব্দের সঙ্গে কিছু বিদেশী ও প্রতিবেশী মিশ্র শব্দও গৃহীত। তৎসম শব্দের ব্যবহার কম হওয়ায় এই ভাষা মূলত নিরক্ষর ও আদিবাসী মানুষের মৌখিক ভাষা। লোকভাষায় কোন কৃত্রিমতা নেই, প্রকৃতির মতই নিরাভরণ।

১। ক্রিয়ার শেষে ছু, ন, এক, নাই শব্দের ব্যবহার—
খেয়েছ > খাইছু যাও > যাওন
খাবে > খাবেক খাবেনা > খাবেক নাই / নাই খাবেক

২। শব্দে অপিনিহিতির প্রয়োগ, আবার অপিনিহিতি থেকে অভিশ্রুতির প্রয়োগ—
আজ > আইজ চোখ > চোইখ
আসিয়া > আইস্যা > আস্যে টানিয়া > টাইন্যা > টান্যে

৩। ‘ন’ এর স্থানে ‘ল’ এবং ‘ল’ এর স্থানে ‘ন’ এর ব্যবহার—
নয় > লয় নগদ > লগদ

৪। অল্পপ্রাণ ধ্বনির মহাপ্রান এবং মহাপ্রাণ ধ্বনির অল্পপ্রাণতা—
পুকুর > পখুর পেঁপে > পিফা
শাঁখা > শাকা সুখ > সুক

৫। শব্দের আদিঅক্ষরে জোর এবং শেষে ও মাঝে হসন্তর প্রবণতা—
বিছানা > বিছনা ভিতরে > ভিতরে

৬। শব্দে ‘য’ ফলা ও ‘হ’-এর প্রয়োগ—
তেল > ত্যল বিয়া > বিহা

৭। প্রাত্যহিক জীবনে ব্যবহৃত কিছু অশ্লীল শব্দ—ছড়া, ছুঁড়ি, মাগী, ভাতার, গতরখাকী, পোড়ামুখী, ছিনারি, খালভরা, লদীভরা ইত্যাদি কথা গুলি গ্রাম বাংলার মানুষ তাদের প্রাত্যহিক জীবনে কখন রসিকতা অর্থে আবার কখনো মনের জ্বালা মেটাতে আবার কখন ঠাট্টা করে বলে থাকে। যার ব্যবহার ঝুমুর গানেও সুস্পস্তভাবে পরিলক্ষিত। যেমন প্রচলিত একটি টুসু গানে পাই—

আমার টুসু মুড়ি ভাজে চুড়ি ঝলমল করে লো
তুয়ার টুসু হ্যাংলা মাগী আঁচল পেতে মাগে লো ।।

ঝুমুর গানে আর একটি বিশেষ ভাষার প্রয়োগ হয়, যা কুড়মালি ভাষা নামে পরিচিত। এই কুড়মালি ভাষার সঙ্গে শ্রীকৃষ্ণ কীর্তনের ভাষার সাদৃশ্য খুঁজে পাওয়া যায়। কুড়মালির অনেক শব্দই হিন্দি থেকে এসেছে। যেমন—কাম, পানি ইত্যাদি। যা শ্রীকৃষ্ণ কীর্তনেও রয়েছে। কুড়মালি ভাষাতে শ্রীকৃষ্ণ কীর্তনের মত মোঁ, মোঁকে, তোঁহাকে ইত্যাদি শব্দ ব্যবহৃত হয়। এছাড়াও কুড়মালি ভাষায় কের, এর ইত্যাদি শব্দের প্রয়োগ রয়েছে। বস্তুত পক্ষে বলা যায় ভোজপুরি, মৈথিলী, মুন্ডারী ভাষার সঙ্গে বাংলা ভাষা মিশে এক বিশেষ ভাষা গড়ে উঠেছিল যা পরবর্তী কালে কুড়মালি ভাষা নামে অভিহিত এবং এই ভাষার সঙ্গে বাঁকড়ী এবং মানভুইয়া উপভাষার গভীর যোগ দেখা যায়।

উপসংহার

লোকসঙ্গীতের চিরন্তন বিবর্তন প্রবণতার কারণে ও আধুনিকতার অনুপ্রবেশে ঝুমুরের বৈশিষ্ট্য পরিবর্তিত হয়েছে। আবার আঞ্চলিক সীমানাবদ্ধ ঝুমুরকে সর্বজনীন করার প্রয়াসের ফলে পরিমার্জিত ও পরিশীলিত রূপ লক্ষ্য করা যায়। যে কারণে মঞ্চস্থ করার ক্ষেত্রে ঝুমুরের তাল, সুর, ভাষা ও বাদ্যযন্ত্র প্রয়োগে পরিবর্তন এসেছে। এর ফলে দ্রুত লয়ে দাদরা-কাহারবা তালের ব্যবহারের সাথে যুগচলতি আধুনিক উচ্চারণ সহযোগে ভাষা ও কমার্শিয়াল বাদ্যযন্ত্রের প্রয়োগে ঝুমুরে Monotony সুরের বদলে Harmony-র ব্যবহার দেখা যাচ্ছে। তাই বলা যায়, নগরায়নের ফলে চিত্তাকর্ষক পরিবেশনার কারণে বর্তমান প্রজন্ম ঝুমুর গানে আগ্রহী হয়ে ঝুমুর গান চর্চা করছে। পরিশেষে বলা যায়, চিত্তাকর্ষক তালের কারণে বর্তমান প্রজন্মের কাছে ঝুমুর আজও স্বমহিমায় বিরাজমান।

তথ্যসূত্র

১। শ্রী সনৎ কুমার মিত্র, *ঝুমুর আলোচনা ও সংগ্রহ*, প্রথম অধ্যায়, ঝুমুর প্রসঙ্গেঃ প্রসঙ্গ ঝুমুর, পৃ.২।

২। তদেব, পৃ.২।

৩। ফিল্ড ওয়ার্ক থেকে প্রাপ্ত।

৪। তদেব।

৫। তদেব।

৬। তদেব।

গ্রন্থপঞ্জি

১। নরনারায়ন চট্টোপাধ্যায়, *ঝুমুর*, কোলকাতা: লোকসংস্কৃতি ও আদিবাসী সংস্কৃতিকেন্দ্র, ১৯৯৯।

২। শান্তি সিংহ, *ঝুমুর*, কোলকাতা: পশ্চিমবঙ্গ রাজ্যসঙ্গীত একাডেমি, ১৯৯৭।

অর্পিতা চক্রবর্তী, গবেষিকা, কণ্ঠ সঙ্গীত বিভাগ, রবীন্দ্রভারতী বিশ্ববিদ্যালয়, তত্ত্বাবধায়িকা: ড. রীতা সাহা ।
Email: arpita.chakraborty112@gmail.com

বাংলা টপ্পা ও সম্পর্কিত গুণীজন

মাভিন দাস

বাংলা গানের বিবর্তনে 'টপ্পা'র একটি উল্লেখযোগ্য ভূমিকা রয়েছে। এই টপ্পা গান বাংলায় কিভাবে এসেছিল বা কার হাত ধরে টপ্পা প্রচলন শুরু হয় বা পরবর্তী কোন কোন সঙ্গীতজ্ঞ এই গানের ধারা বাংলায় বয়ে নিয়ে চলেছিলেন—এই বিষয়গুলি আলোচিত হয়েছে এই প্রবন্ধে। অন্যান্য বাংলা গানের ধারা থাকা সত্ত্বেও কেন টপ্পা গান এত গুরুত্বপূর্ণ এটিও আলোচিত হয়েছে। টপ্পা গান ও বাংলা গান কিভাবে নিজেদের বিকশিত করে তুলেছে, যদি নিধুবাবু না থাকতেন তাহলে বোধহয় এটা সম্ভবপর ছিলনা। নিধুবাবু এবং ওনার পরবর্তী ধারকগণ যেমন কালী মীর্জা, শ্রীধর কথক প্রমুখের অবদানও অনস্বীকার্য। সম্পূর্ণ আলোচনাটি—নিধুবাবু, কালী মীর্জা ও শ্রীধর কথক এর সংক্ষিপ্ত জীবনী, এঁনাদের অবদান ও বাংলা গানে টপ্পার প্রভাবসহ একত্রিত ভাবে লেখা হয়েছে।

ভূমিকা

আধুনিক যুগের পূর্বে সঙ্গীত ও সাহিত্য একে অপরের সাথে অঙ্গাঙ্গীভাবে যুক্ত ছিল। যদি বিশ্ব ইতিহাস পর্যালোচনা করা হয় তাহলে দেখা যাবে সাহিত্য সৃষ্টি হয়েছে প্রথমে পদ্যে ও তারপর গদ্যে। বাংলা ভাষার ক্ষেত্রেও এর ব্যতিক্রম ঘটেনি। বাংলা ভাষাতে প্রথম সৃষ্টি হয় কাব্য সাহিত্য এবং পরবর্তী কালে ইংরাজীর প্রভাবে গদ্য সাহিত্যের উৎপত্তি হয়।

অন্যতম সুমিষ্ট ভাষার মধ্যে বাংলা ভাষা আজ বিশ্বের দরবারে উজ্জ্বল। ভারতীয় সঙ্গীতের প্রথম বিশ্লেষক বিদেশী পণ্ডিত A. H. Foxtrangeways বলেছিলেন, "Telugu, is the most musical language of South, as Bengali, of the North." বাংলা ভাষা চিরকালই তার রসমাধুর্য্যে সকলের মন হরণ করে রেখেছে। বাংলা সাহিত্যে সুরের মাধুর্য্য আজও বিশ্ব দরবারে প্রস্ফুটিত।

১৮শ শতাব্দীর সময়কাল বাংলা সাহিত্য, সঙ্গীতের এক স্বর্ণময় যুগ। এই সময়কালেই বাংলা গান এক নতুন রূপে মানব সমাজে নিজের স্থান স্থাপন করতে সক্ষম হয়েছিল। এই প্রসঙ্গে বলা যেতে পারে বাংলা ভাষা তার সহজ সরল রূপ গানের মাধ্যমে লোক সমাজে প্রতিষ্ঠিত ছিল। বাংলা গানের উৎস হিসেবে আমরা জয়দেবের *গীতগোবিন্দ* পেয়েছি। এই গ্রন্থে পদাবলী সঙ্গীত ধারার প্রবর্তন ঘটেছিল। বিভিন্ন পদগুলি সুর ও ছন্দে রচিত হয়েছিল। কবি জয়দেবের সুললিত পদ থেকেই বাংলা গানের যাত্রা শুরু হয়েছিল। জয়দেব রচিত পদগুলি কিরূপে গাওয়া তার কোন সঠিক প্রমাণ পাওয়া যায়নি। কিন্তু পরবর্তীকালে শ্রীচৈতন্যদেবের প্রেরণায় কীর্তন সঙ্গীতে গীতগোবিন্দের পদগুলি নতুন করে প্রবর্তিত হয়েছিল। বাংলা গানের এই বিবর্তিত রূপ আজও লক্ষণীয়।

অষ্টাদশ শতাব্দীর শেষে এবং উনবিংশ শতাব্দীর শুরুর দিকে বাংলা গানের উপর টপ্পা গানের প্রভাব লক্ষ্য করা যায়। বাংলা গানের সেই সময়ের তথাকথিত রূপ, শৈলী, ভাষার উপর পাঞ্জাবী টপ্পার প্রভাব বিশেষভাবে পড়ে।

টপ্পার ক্রমবিকাশ

টপ্পা একটি হিন্দি শব্দ। 'টপ্পা' শব্দটির প্রকৃত অর্থ হল 'লম্ফ' বা 'লাফ'। টপ্পা গানের উৎপত্তি নিয়ে Captain N. Augustus Willard তাঁর *A Trestise on The Music of Hindoostan* (1834), গ্রন্থে লিখেছেন, "Tappa, Songs of this species are the admiration of Hindustan. It has been brought to its present degree of perfection by famous Shoree, who is some measure may be considered its founder. Tappas were formerly sung in the very rude style by camel drivers of the Punjab, and it was he who modeled it into the elegance it is now sung. Tappa have two tooks, and are generally sung in the language spoken at Punjab, or mixed Jargon of that and Hindee. They recite the loves of Heer and Renjhe, equally renowned for their attachment and misfortunes, and allude to some circumstances in the history of their lives."[১] এই প্রসঙ্গে বৈষ্ণবচরণ বসাকের *বিশ্বসঙ্গীত* (১৩০৭) গ্রন্থে আরেকটি তথ্য পাওয়া যায়। "টপ্পা সৃষ্টি প্রধানত স্ত্রী কণ্ঠের জন্যই হইয়াছিল। প্রবাদ আছে উহা আফগানিস্তান থেকে অন্য দেশে আনীত হয়। পড়ে এদেশে উৎকর্ষ লাভ করিয়াছে। টপ্পার বাক্যবিন্যাস অধিকাংশই প্রেম বিষয়ক। ইহার তাল সকল অপেক্ষাকৃত লঘু। দোষ এই যে রাগ-রাগিণীর শুদ্ধতা সবসময় রক্ষিত হয় না। গিটকিরীই টপ্পার সর্বস্ব. . .টপ্পার তাল সকল অতি ক্ষিপ্র. . .টপ্পার সুরে রাগ-রাগিণীর প্রকাশের বিশেষ যত্ন নাই। কেবল তাহাদের ছায়া থাকিলেই যথেষ্ট কাজেই টপ্পা মিষ্ট লাগে।[২]

উপরিউক্ত দুই সঙ্গীত ঐতিহাসিকের তথ্য বিশ্লেষণ করলে কয়েকটি বিষয় টপ্পা সম্পর্কে স্পষ্ট হয়ে যায়। আগমন বাইরের দেশ আফগানিস্তান থেকে। বলা যেতে পারে আফগানিস্তান থেকে মরু পথে উট চালকরা যখন আমাদের দেশে ব্যবসায়িক কারণে প্রবেশ করেছিলেন বলা বাহুল্য তখনই তাদের এই টপ্পাও সাথে এসেছিলো। টপ্পা গানে গিটকিরী এবং রাগ-রাগিণী এই দুই প্রভাবের কথা বলেছেন। গিটকিরী উটের পিঠের দুলকি চালের কারণে হতে পারে বলে মনে করা যেতে পারে। আর রাগ-রাগিণীর শুদ্ধতার দোষের কারণ হিসেবে বলা যেতে পারে উট চালকদের শাস্ত্রীয় সঙ্গীতের জ্ঞানের অভাব। শাস্ত্রীয় সঙ্গীত ছিল দরবারী সঙ্গীত, যা উটচালকদের কাছে আশা করাই কঠিন। তারা উটের পিঠে বসেই এই টপ্পার চর্চা করেছেন। টপ্পার ছোট ছোট তান, গিটকিরীর কাজ, ছোট বন্দিশ এই গানের বৈশিষ্ট্য।

ভারতবর্ষে টপ্পার বেশী প্রচলন দেখা যায় পাঞ্জাব প্রদেশে। 'টপ্পা'

গানের ভারতীয় রূপ ও প্রচার ঘটে প্রসিদ্ধ সঙ্গীতগুণী শোরী মিঞার হাত ধরে। তিনি পাঞ্জাবী ভাষায় টপ্পা রচনা করেছিলেন। তাঁর টপ্পার বিষয়বস্তু মানুষের প্রেম-বিরহের কাহিনী অবলম্বনে। তাঁর টপ্পা রীতির প্রধান বৈশিষ্ট্য ছিল সূক্ষ্ম তানকারীর কাজ। দানাদার তানকারী ও কথার স্বর বিন্যাস এক অভূত পূর্ব টপ্পা শৈলী সৃষ্টি করে। যার সুর মাধুর্য্য সকলের কাছে অতি প্রিয় ও হৃদয়স্পর্শী হয়ে ওঠে। শোরী মিঞার অবদান টপ্পা গানের ক্ষেত্রে অনবদ্য।

বাংলা গানের সংক্ষিপ্ত ইতিহাস

প্রাচীন কালে মুদ্রণ যন্ত্র ছিলনা, ছিল লিপিকারেরও অভাব। শিক্ষার প্রসারও ঘটেনি তেমন ভাবে, বর্ণের জ্ঞান ছিল স্বল্প। কাজেই সাধারণ মানুষের কাছে পুঁথিগত পদ্য বা রচনা পাঠ করা ছিল দুঃসাধ্য ব্যাপার। সাহিত্যের যেটুকু রস, ভাব লোকান্তরে প্রবেশ করেছিল তা কেবল সঙ্গীতের মাধ্যমেই।

বাংলায় সঙ্গীতের উৎস শ্রী জয়দেবের হাত ধরে । জয়দেবের *গীতগোবিন্দ* এর উৎকৃষ্ট প্রমাণ । জয়দেবই পদাবলী সঙ্গীত ধারার প্রবর্তক । তিনি পদগুলি সুর ও ছন্দে রচনা করেছিলেন । গানের ভাষা ছিল বাংলা । কবি জয়দেব কৃষ্ণগীতি থেকেই বাংলা গানের সূচনা করেছিলেন । পরবর্তীকালে শ্রীচৈতন্যদেব *গীতগোবিন্দ*-র পদগুলি কীর্তন সঙ্গীতে রূপান্তর করেন। শ্রীচৈতন্যদেবের পর বড়ু চণ্ডীদাস *শ্রীকৃষ্ণ কীর্তন* নাটকীয় রূপে প্রচার করেন। তাঁর এই রীতি ধামলী সঙ্গীত রূপে বিবেচিত হয়েছিল, যা ছিল যাত্রার পূর্বাভাস। ভাষা ছিল প্রাচীন বাংলা ভাষা।

কেনা বাঁশী বা এ বড়ায়ি কালিনী নই কূলে

—(কেদার রাগ, রূপক তাল)[৩]

বাংলার বৈষ্ণব গীতির ধারা বিদ্যাপতির হাতে । বিদ্যাপতির কবিতা রচনার জন্য মৈথিলীর একটি অপভ্রষ্ট রূপ 'অবহঠঁা' নামে কৃত্রিম ভাষার আশ্রয় নেন, বিদ্যাপতির প্রসিদ্ধ পদ—

আজু রজনী হাং, ভাগে পোহাইলু

—(ললিতরাগ)

বৈষ্ণবগুরু নরোত্তমদাস ঠাকুরের প্রচেষ্টায় কীর্তন একটি শৈলী রূপে আত্মপ্রকাশ করে। শ্রীনিবাস আচার্যের প্রেরণায় পরবর্তীকালে মনোহরশাহী ও রেনেটি রীতির প্রবর্তন হয়।

কীর্তনের পরবর্তীকালে ধীরে ধীরে কবিগান, পাঁচালীগান, শ্যামাসঙ্গীত, কথকতা প্রভৃতি রীতির প্রচলন ঘটে । রামনিধি গুপ্ত মহাশয় পশ্চিমের হিন্দুস্থানী সঙ্গীত থেকে যে নব সঙ্গীত রীতি বাংলা গানে প্রবর্তন করেন, তা হল বাংলা টপ্পা। নিধুবাবুর গান শোরি মিঞার টপ্পা গানের অনুকরণে হিন্দুস্থানী আদর্শে রচিত হয়। নিধুবাবুর সমসাময়িক কালীদাস চট্টোপাধ্যায়ের অবদানও অনস্বীকার্য। নিধুবাবুর পর শ্রীধর কথক টপ্পায় কৃতিত্ব দেখিয়েছিলেন।

বাংলা গানের ইতিহাস অতি প্রাচীন। বাংলা গানের ইতিহাস সম্পূর্ণ আলোচনা একটি বিশদ বিষয়। সংক্ষিপ্ত রূপ বর্ণনা করা যথেষ্ট কঠিন। বাংলা টপ্পার রূপকার এবং পরবর্তী গুণীজনদের নিয়ে এবার আলোচনা করা হলো।

রামনিধি গুপ্ত

ইংরেজ আমলে উত্তর ভারতীয় হিন্দুস্থানী উচ্চাঙ্গ সঙ্গীত আমাদের বাংলায় ধীরে ধীরে প্রভাব বিস্তার করে। ইতিহাসের পাতায় ওয়াজেদ আলি শাহকে বাংলায় উচ্চাঙ্গ সঙ্গীতের কর্ণধার রূপে চিহ্নিত করা হয়েছে। তিনি তাঁর নির্বাসিত জীবন কোলকাতার মেটিয়াবুরুজে কাটিয়েছিলেন। তিনি নিজে ছিলেন সুররসিক, তাঁর সঙ্গে দরবারের বহু গুণী গায়ক কোলকাতায় আশ্রয় গ্রহণ করেন। এইভাবেই বাংলায় লক্ষ্ণৌর ঠুংরী গীতিরীতির প্রবর্তন হয়। এর পরবর্তী কালে বাংলায় টপ্পাগীতি ভঙ্গীর বিশেষ চর্চা হতে শুরু করে। টপ্পাও মুসলমানি ঢঙ্গে রচিত হয়েছিল। পাঞ্জাবের ঝাঙ্গ জেলার একশ্রেণীর মানুষ সঙ্গীতকে মার্জিত করে টপ্পা গীতশৈলীর প্রচলন করেন । এনাদের মধ্যে গোলাম নবীর নাম বিশেষ ভাবে উল্লেখযোগ্য। গুণীজনের মতে গোলাম নবীর গান ছিল টপখেয়াল অঙ্গের। তিনি 'শোরী মিঞা' এই ছদ্মনাম ব্যবহার করতেন। তাঁর এই টপ্পা ক্রমেই লক্ষ্ণৌ অঞ্চলের জনপ্রিয় গানে পরিণত হয়।

রামনিধি গুপ্ত নিধুবাবু নামে পরিচিত। বাংলা টপ্পা সঙ্গীতের একজন মহান প্রচারক ও সংস্কারক রূপে নিধুবাবু সর্বজন বিদিত। ১৭৪১ সালে হুগলী জেলার ত্রিবেণীর নিকটে চাপতা নামক এক গ্রামে জন্মগ্রহণ করেন। পিতা ছিলেন হরিনারায়ণ গুপ্ত। মাতার সঠিক পরিচয় কোথাও লিপিবদ্ধ না হওয়ার দরুন পাওয়া যায়নি। এনাদের আদি বাড়ি কোলকাতা শহরের কুমরটুলি অঞ্চলে হওয়া সত্বেও সেই সময় বর্গীদের হানার ভয়ে হরিনারায়ণবাবু চাপতা গ্রামে সপরিবারে বসবাস শুরু করেন। পেশায় তিনি ছিলেন ডাক্তার। নিধুবাবুর বাল্যজীবন কাটে গ্রামাঞ্চলে। ওনার শিক্ষা গ্রামের পাঠশালাতেই শুরু হয় । পরবর্তীকালে ছেলের শিক্ষার প্রতি একাগ্রতা দেখে তিনি নিধুবাবুকে নিয়ে সপরিবারে কোলকাতায় ফিরে আসেন । কোলকাতায় আসার পর নিধুবাবু জনৈক এক ইংরেজ সাহেবের কাছে ইংরাজী শিক্ষা চর্চা করেন। এর সাথে সাথে বাল্যকাল থেকেই নিধুবাবুর সঙ্গীত চর্চা সমানভাবে চলতে থাকে। কণ্ঠস্বর মধুর হওয়ার জন্য সেই সময় থেকেই সাহেবের ডাকে নিধুবাবুকে নানা সঙ্গীত সভায় অংশগ্রহণ করতে হতো।

ইংরেজী শিক্ষা লাভের পর তিনি ছাপড়া জেলায় কালেক্টারি অফিসে একজন কেরানী চাকরী পেয়ে যান। এই চাকরীর পেছনে অবশ্য তাঁর পিতার বন্ধু কবিরাজ রামতনু পালিতের বিশেষ অবদান রয়েছিল । রামতনুবাবু সেই অফিসেই একজন পদস্থ কর্মচারী ছিলেন। তাঁরই সুপারিশে মাত্র ২০ বছর বয়সেই নিধুবাবুর কেরানীর চাকরিটি পাকাপাকি হয়েছিল। ছাপড়াতে কর্মরত অবস্থায় নিধুবাবু সঙ্গীত চর্চা ও সঙ্গীত শিক্ষা কোনটাই ছাড়েননি। সেইসময় ছাপড়া জেলায় বহু হিন্দুস্থানী গায়কের সাথে তাঁর যোগাযোগ হয় এবং জনৈক এক ওস্তাদের নিকট তাঁর সঠিক তালিম শুরু হয়। পূর্বে তিনি যা শিক্ষা পেয়েছিলেন তা ছিল প্রাথমিক পর্যায়ের। কিন্তু ওস্তাদির সান্নিধ্যে এসে তিনি সঙ্গীত শিক্ষার এক অন্য দিগন্ত খুঁজে পান। কর্মের অবসর সময় তিনি সঙ্গীত চর্চাতেই নিমজ্জিত থাকতেন। খুব অল্প সময়ের মধ্যে খেয়াল, ঠুংরী, টপ্পা শিক্ষায় পারদর্শীতা লাভ করেন। তিনি প্রায় ১৮ বছর গুরুর তালিম পেয়েছিলেন এবং এর দরুন তাঁর সাঙ্গীতিক চিন্তায় এক আমূল পরিবর্তন আসে। তিনি যা যা তালিম পেয়েছিলেন সবই হিন্দি ভাষায়। কিন্তু মাতৃভাষার ওপর এক বিশেষ টান থাকার জন্য তিনি এক দৃঢ় সিদ্ধান্ত নিয়ে ফেলেন। তিনি চাকরী ছেড়ে কোলকাতায় ফিরে আসেন বাংলা

গানের শ্রীবৃদ্ধির জন্য। তিনি ছাপড়াতে থাকাকালীন, শোরী মিঞার টপ্পা শিখেছিলেন, এবং টপ্পার গায়নশৈলী তাকে খুবই আকৃষ্ট করেছিল। তিনি বাংলায় ফিরে এসে সেই টপ্পার শৈলী বাংলা ভাষায় নিবদ্ধ করেন। বাংলা ভাষায় যে টপ্পা রচিত ও পরিবেশিত হতে পারে তা সকলের কাছে এক অবাক করে দেওয়ার মতো ব্যপার ছিল। তিনি নিজে গান রচনা করে এবং টপ্পার গায়নশৈলী প্রচলিত করেন। এর ফলে বিভিন্ন সঙ্গীত মজলিশে বিশুদ্ধ বাংলা ভাষায় রচিত টপ্পা গান যখন নিধুবাবু গাইতেন শ্রোতাগণ মন্ত্রমুগ্ধের মতো শুনতেন। এরপর দিনে দিনে রামনিধি গুপ্ত থেকে তার গান নিধুবাবুর টপ্পা রূপে লোক মুখে প্রচলিত হতে শুরু করে। নিধুবাবুর টপ্পার ভাষার গভীরতা, সাহিত্য ও কবিত্ব প্রশংসনীয় ছিল। বাংলা ভাষা ও টপ্পার গায়নশৈলীর সংমিশ্রন নিধুবাবুকে সঙ্গীত সমাজে এক বিশেষ সম্মান পাইয়ে দেয়। সেইসময় বাংলা গানের মধ্যে পদাবলী ও কীর্তনাঙ্গের গানেরই বেশি চর্চা ছিল। বলা যেতে পারে নিধুবাবুর এই পদক্ষেপ বাংলা গানকে আরও একধাপ বিকশিত করে তুলতে সক্ষম হয়।

নিধুবাবুর হিন্দী টপ্পা গানের কিছু বিশেষ বৈশিষ্ট্য পরিবর্তন না করেই বাংলা ভাষাতে বহু টপ্পা রচনা করেছিলেন। টপ্পা গায়ন শৈলীর মধ্যে যে দুটি স্বরের বিস্তার বলা যেতে পারে হাল্কা তানকারীর কাজ, তা তিনি হুবহু রেখেছিলেন। নিধুবাবুর গান রচনা বৈশিষ্ট্য লক্ষ্য করলে, তার মধ্যে যে কেবল বিরহ বা প্রণয় ভাব লক্ষণীয় তা নয়। তিনি উচ্চভাবে প্রণয়কে দেখতেন এবং সেইভাবেই যে তিনি গান রচনা করে গেছেন তা নয়, তার মধ্যে কামপিপাসী, ভোগবিলাসী, বৃত্তিমূলক ভাবও লক্ষ্য করা যায়। আরেকটি বৈশিষ্ট্য উল্লেখ না করলেই নয়, তার প্রতিটি গান রচনাই ছিল রাগাশ্রয়ী এবং তালবদ্ধ। এখানেই নিধুবাবুর শাস্ত্রীয় সঙ্গীতের তালিমের সুন্দর নিদর্শন পরিলক্ষিত হয়। নিধুবাবুর টপ্পা বাংলা গানের রূপে যে পরিবর্তন এনেছিল তা সর্বজনবিদিত। বাংলার মানুষের কাছে এই গানগুলিই ছিল জীবনের রসদ।

নিধুবাবুর কিছু কিছু টপ্পা গান তাঁর সমসাময়িক বহু গুণী মানুষের রচনা বলে বিবেচিত হয়েছিল।

তাঁরে ভুলিব কেমনে
প্রাণ সঁপিয়াছি যারে, আপন জেনে।[৪]

উপরিউক্ত গানের কয়েকটি পংক্তি কোন কোন পুস্তকে হরিমোহন রায়ের রচিত বলে উল্লেখ করা হয়েছে।

শ্রীধর কথক ও নিধুবাবু উভয়েই সমসাময়িক হওয়ার দরুন নিধুবাবুর বহু গান শ্রীধর কথকের রচনা বলে বিবেচিত হয়েছিল। এর মধ্যে

সে কেন রে করে অপ্রণয়, ও তার উচিত নয়।
জানি আমি তার সনে, কভু ত বিচ্ছেদ নয়।।[৫]

অন্য আরেকটি গান

যার মন তার কাছে, লোকে বলে নিলে নিলে।
দেখা হলে জিজ্ঞেসিব,
সে নিলে কি আমায় দিলে।।
দৈব যোগে একদিন, হয়েছিল দরশন
না হতে প্রেমমিলন,
লোকে কলঙ্ক রটালে।।[৬]

উপরিউক্ত গান গুলি ছাড়াও বহু গান রয়েছে যেগুলি শ্রীধর কথক দ্বারা রচিত বলে নানা গ্রন্থে পরিলক্ষিত হয়েছে। প্রসঙ্গত আরেকজন মানুষের কথা উল্লেখ করা যেতে পারে, তিনি হলেন জগন্নাথ প্রসাদ বসু মল্লিক।

তোমার বিরহ সয়ে, বাঁচি যদি দেখা হবে।
হে জ্ঞান হায় প্রিয়ে, এ দেহে প্রাণ আর না রহিবে।।
আমি মাত্র এই চাই। মরি তাহে ক্ষতি নাই,
তুমি আমার সুখে থাক, এ দেহে সকলি সবে।।[৭]

এই গানটি কোন কোন পুস্তকে জগন্নাথবাবুর রচনা বলে উল্লেখ করা হয়েছে।

সঠিক ভাবে গ্রন্থে সংরক্ষিত না হওয়ার দরুন বহু গানের ক্ষেত্রেই এই ত্রুটি লক্ষণীয়। সেইসময় পুস্তকে বা পাণ্ডুলিপিতে সংরক্ষণের অভাব আজ এই মতভেদের বিশেষ কারণ। নিধুবাবুর গান রচনা বা বলা যেতে পারে বাংলা গানের নতুন দিগন্তের উন্মোচন তাঁর হাত ধরেই সম্ভবপর হয়েছিল এ বিষয়ে কোন সন্দেহ নেই। তিনি তাঁর জীবদ্দশায় গানের ডালি সাজিয়ে রেখে গেছেন যা আজও সুপ্রচলিত। তিনি বা তাঁর রচনা পরবর্তী সঙ্গীত বিশারদদের কাছে এক অনুপ্রেরণা।

নিধুবাবু তাঁর *গীতরত্ন* নামক পুস্তকে বহু গান সঙ্কলিত করেছিলেন। তাঁর অতিশয় জনপ্রিয়তা সেইসময় তাঁকে এক সুপরিচিত গায়কে পরিণত করেছিল। তাঁর প্রায় সকল গানই প্রণয়মূলক ও উত্তপ্ত আবেগের গান। নিধুবাবুর গানের ভাষার কবিত্ব, সুরপ্রদান ও উপস্থাপনা ছিল অতুলনীয়। তাঁর গায়নশৈলী ছিল বৈচিত্র্যপূর্ণ যা সকলের কাছেই গ্রহণযোগ্য হয়েছিল। তাঁর পরিবেশনার স্তবকে স্তবকে ব্যক্তি বাসনার রং, রূপ, উত্তাপ ও রস পরিলক্ষিত হত। তাঁর টপ্পা গানগুলি প্রণয় বা করুণ রসাত্মক হলেও তিনি তাঁর পরবর্তী বা সমসাময়িক টপ্পা শিল্পীদের কাছে অন্যান্য রসের টপ্পা রচনার পথ খুলে দিয়েছিলেন।

কালী মীর্জা

বাংলা গানের ইতিহাস বা ক্রমবিবর্তনের আলোচনায় শ্রী কালীদাস চট্টোপাধ্যায়ের অবদানও যথেষ্ট গুরুত্বপূর্ণ। কালীদাসবাবু এবং নিধুবাবু প্রায় সমসাময়িক ছিলেন। ১৭৫০ সালে হুগলী জেলার গুপ্তিপাড়া গ্রামে এই মনীষী জন্মগ্রহণ করেন। পিতা ছিলেন বিজয়রাম চট্টোপাধ্যায়। বিজয়রামবাবুর জ্যেষ্ঠ পুত্র ছিলেন কালীদাস। তাঁর আরেক ভাই ছিলেন রঘুনাথ চট্টোপাধ্যায়।

বাল্যকাল থেকেই কালীদাস ওরফে কালী মীর্জা প্রখর বুদ্ধিশীল ছিলেন। সংস্কৃত সাহিত্যে অল্পবয়স থেকেই তাঁর পারদর্শিতা লক্ষ্যণীয়। তিনি গ্রামের টোলেই তাঁর শিক্ষা লাভ শুরু করেছিলেন। পরবর্তীকালে তিনি বহু ভাষা চর্চা শুরু করেছিলেন। তাঁর বাল্যকাল থেকেই বাংলা ভাষা ছাড়াও অন্যান্য ভাষা এবং সেই ভাষার সাহিত্যের ওপর বিশেষ আগ্রহ ছিল। তিনি তাঁর ভাষা জ্ঞান বৃদ্ধির জন্য দিল্লী, লক্ষ্ণৌ, বারাণসী প্রভৃতি জায়গায় গিয়ে ফারসী, উর্দু, সংস্কৃত ভাষা ও সাহিত্য চর্চায় নিজেকে নিবিষ্ট করছিলেন। এইসময়ে তিনি ভাষা চর্চার সাথে সঙ্গীত চর্চাতেও লিপ্ত হয়েছিলেন। লক্ষ্ণৌতে তিনি জনৈক মুসলমান ওস্তাদের কাছে সঙ্গীতে তালিম নিয়েছিলেন। শাস্ত্রীয়

সঙ্গীতের পারদর্শিতা ও শরিফ মুসলমানদের মত পরিধান ও আচরণের জন্য কালীদাসবাবুকে 'মীর্জা' নামে ভূষিত করা হয়। বেনারসে থাকাকালীন তিনি হিন্দুশাস্ত্রেও জ্ঞান লাভ করেছিলেন। অন্যান্য কবিওয়ালাদের থেকে সে তিনি ব্যতিক্রমী ছিলেন তার প্রমাণ তাঁর লেখনী বা সঙ্গীত রচনায় পরিলক্ষিত হয়েছে।

জীবনের একটা বড়ো অধ্যায় তিনি কাটিয়েছিলেন গোপীমোহন ঠাকুরের কাছে। কোলকাতার ঠাকুর বাড়ির ঐতিহ্যে তিনি নিজেকে নিমজ্জিত করেছিলেন। গোপীমোহন ঠাকুর মীর্জা মশাইয়ের সঙ্গীত জ্ঞান, ভাষা জ্ঞানে মোহিত হয়েই তাঁকে ঠাকুরবাড়ির সদস্যরূপে সম্মানিত করেন। শোনা যায় মীর্জা মশাই এর পূর্বে কিছুকাল বর্ধমানের যুবরাজ শ্রী প্রতাপচন্দ্রের সভাসদ ছিলেন। সেখানে তিনি মাসিক ১৫ টাকা মাহিনাও পেতেন। কোলকাতায় থাকাকালীন মীর্জা মশাইয়ের কাছে বহুগুণী মানুষ আসতেন এবং সঙ্গীত চর্চা ও শিক্ষা নিতেন। এনাদের মধ্যে সবচেয়ে উল্লেখযোগ্য ছিলেন মহাত্মা রাজা রামমোহন রায়। রাজা রামমোহন রায় বহু সময়কাল ধরে কালীদাস ওরফে মীর্জা মশাইয়ের কাছে সঙ্গীতের শিক্ষা নেন।

কালী মীর্জা যে কত বড়মাপের সঙ্গীতজ্ঞ ছিলেন তাতে কোন সন্দেহ নেই। সেইসময় কোলকাতার বহু মজলিসে মীর্জা সাহেবকে আমন্ত্রন জানানো হত। তাঁর সঙ্গীতের পরিবেশনা ছিল অতীব পরিমার্জিত। তিনি যদিও বাংলার বাইরের শিক্ষা গ্রহণ করেছেন কিন্তু তাঁর বাংলা সাহিত্যের উপর ভালবাসা থাকার জন্য বাংলা ভাষাতেই বহু রচনা করেন। তাঁর রচিত টপ্পাগুলি ছিল খুবই রুচিসপম্পন্ন। টপ্পা দিয়েই কালী মির্জা তাঁর সঙ্গীত জীবনের সূচনা করেন। তিনি যেহেতু নিধুবাবুর সমসাময়িক ছিলেন সেই কারণবশত নিধুবাবুর টপ্পার কিছুটা প্রভাব তাঁর সঙ্গীত রচনায় লক্ষ্য করা যায়। কিন্তু মীর্জা মশাই রাগ সঙ্গীতের জ্ঞান মিশ্রিত করে তাঁর টপ্পাগুলির একটি আলাদা রূপ স্থাপন করেন। তাঁর রচিত প্রেম ও ভক্তিভাবের গানগুলিও উচ্চ রুচি সম্পন্ন ছিল। তাঁর রচিত প্রতিটি গানই ছিল পরিমার্জিত এবং সুন্দর রসে নিমজ্জিত। তিনি সেই সময়ের কবির লড়াই বা খেউড়ের মত গানের প্রতি আকৃষ্ট হননি। বলা যেতে পারে তিনি তাঁর সঙ্গীত রচনার মাধ্যমে বাংলার সঙ্গীত তথা সাহিত্যের মান ও মর্যাদা আরও বাড়িয়ে তুলেছিলেন। *গীতিলহরী* (১৯০৪) নামক সঙ্গীত সংগ্রহে ২৩৬টি গান সঙ্কলিত হয়েছিল। এই সংগ্রহের মধ্যে ৬৫ টির মত শ্যামা সঙ্গীত। ৫৯টি রাধাকৃষ্ণ বিষয়ক, ১৪টি দেবদেবী বিষয়ক এবং ৯৮টি প্রণয় বিষয়ক গান সংগৃহীত রয়েছে। আরেকটি উল্লেখযোগ্য গ্রন্থ দূর্গাদাস লাহিড়ী দ্বারা সম্পাদিত *বাঙ্গালীর গান* (১৯০৫)। এই গ্রন্থে প্রায় ৯১টি মীর্জা সাহেবের গান সংরক্ষিত রয়েছে। এছাড়া সঙ্গীতরাগকল্পদ্রুম (১৯১৫) সঙ্কলনে কালী মীর্জার আরও কিছু গান রক্ষিত রয়েছে। কালী মীর্জার রচিত কিছু গান:

রাগ—ইমন, তান—একতাল
আমার মন কেমন করে।।
না হেরিয়ে শ্যামরূপ, অনুপম মুরলী অধর
বারে কর সই, সরমে মরমের কথা,
মুখে বচন না সরে।।[৮]

রাগ—বাহার, তাল—তিওট
বৃন্দাবনে বনে বনে বিহরে হরি হয়ে বসন্ত।
কোথায় ময়ূর ধায়, কোথায় কোকিল গায়,
ভ্রমরে গুঞ্জরে অবিশ্রান্ত।।
নানা জাতি শোভে ফুল, গন্ধেতে করে আকুল,
সকলেতে হইয়ে মধুমন্ত
বিরাজে মুরলীধারী, চারিদিকে ব্রজনারী,
রাগরাগিণী মূর্তিমন্ত।।[৯]

প্রণয় সঙ্গীত

রাগ—সিন্ধু ভৈরবী, তাল—আড় ঠেকা
এমন নয়ন বান কে তোমায় করেছে দান।
হের না দর্পণে মুখ আপনি হারাবে প্রাণ।।
নয়ন অক্ষয় তূন, তাহে কটাক্ষনিপূন,
যদি বিধি দিত গুব, বধিতে অনেকের প্রাণ।।[১০]

শ্রীধর কথক

শ্রীধর ভট্টাচার্য অথবা আমরা এঁনাকে চিনি শ্রীধর কথক নামে, তিনি একজন বিখ্যাত কথক ও সঙ্গীত রচয়িতা ছিলেন। কথকতার জন্য কথক পদবিটি তাঁর নামের সঙ্গে যুক্ত হয়ে যায়। হুগলী জেলার বাঁশবেড়িয়াতে এঁনার জন্ম ১৮৫৭ সালে। পিতা ছিলেন শ্রী রতন কৃষ্ণ ভট্টাচার্য শিরোমনি। কথকতাই ছিল এঁনাদের বংশগত পেশা। শ্রীধর কথক বংশ পরম্পরায় এই কথকতার গুণটি পেয়েছিলেন। শ্রীধর কথকের পিতামহ লালচাঁদ বিদ্যাভূষণ একজন প্রখ্যাত কথক শিল্পী ছিলেন। তিনি বংশের তৃতীয় প্রজন্ম ছিলেন এবং বংশের কথকতার পরম্পরাকে গৌরবময় করে তুলতে সক্ষম হয়েছিলেন।

শ্রীধর কথক একজন অসাধারণ প্রতিভাসম্পন্ন ব্যক্তিত্ব ছিলেন। কাব্য, দর্শন, অলঙ্কার, সঙ্গীত প্রভৃতি নানা শাস্ত্রে তাঁর যথেষ্ট পারদর্শিতা ছিল। বাল্যকালে মাত্র ৫ বছর বয়সে তিনি পাঠশালাতে যাওয়া শুরু করেন। তিনি খুব শীঘ্রই বাংলা ব্যাকরণ, কাব্য এবং ভগবত গীতায় জ্ঞান লাভ করেন। তাঁর এই বাল্য প্রতিভা ছিল অসামান্য ও অতুলনীয়। পাঠশালায় পাঠ্যধ্যায়ে ফাঁকে কোন একজন সহপাঠীর নামে গান রচনা করে তাতে সুর সংযোজন করে গেয়ে শোনাতেন। ছোটবেলা থেকেই তিনি তাঁর প্রতিভার প্রমাণ দিয়েছিলেন।

বয়স বাড়ার সাথে সাথে তিনি পাঁচালী ও কবি গানের চর্চা শুরু করেন। কিন্তু জ্যাঠামশাই জীবনকৃষ্ণ শিরোমনি এর জন্য তাঁকে খুবই ভর্ৎসনা করেন। এই তিরস্কারের জন্য শ্রীধর কোন এক বন্ধুর সাথে মুর্শিদাবাদ গিয়ে ব্যবসায় লিপ্ত হন। কিন্তু এই ব্যবসা তিনি বেশিদিন করতে পারেননি। এই সব ছেড়ে তিনি বহরমপুরে শ্রী কালীচরণ ভট্টাচার্য মহাশয়ের কাছে কথকতা শুরু করেন। কথার শৈলীতে তিনি বহু পদ রচনা করেন। শ্রীধর কথকের আরেকটি সাফল্য হল টপ্পা রচনা। তিনি টপ্পা রচনায় এতটাই পারদর্শিতা দেখিয়েছিলেন যে, এঁনার টপ্পাগুলি নিধুবাবুর নামে চলে এসেছিল।

ভালবাসিবে বলে ভালবাসিনে।
আমার স্বভাব এই, তোমা বই আর জানিনে।
বিধুমুখে মধুর হাসি,—দেখতে বড় ভালবাসি,
তাই তোমায় দেখিতে দেখিতে আসি–দেখা দিতে আসিনে।।[১১]

উপরিউক্ত এই গানটি নিধুবাবুর রচনা বলে সংগৃহীত রয়েছে। কিন্তু এই গানটি শ্রীধর কথকের রচনা। এর সঠিক প্রমাণও রয়েছে শ্রীদূর্গাদাস লাহিড়ীর

বাঙালীর গান বইটিতে। শ্রীধর কথকের রচিত গান ও প্রচলিত এই গানটির কিছু পার্থক্য রয়েছে:

ভালবাসিবে বলে, ভালবাসিনে।
আমার সে ভালবাসা, তোমা বই, জানিনে।
বিধূমুখের মধুর হাসি, দেখিলে সুখেতে ভাসি,
তাই,—আমি দেখিতে আসি—দেখা দিতে আসিনে।।[১২]

এই রূপ বহু গান রয়েছে সেগুলি শ্রীধর কথকের রচনা হওয়া সত্বেও অন্য রচনাকারের নামে সংকলিত হয়েছে।

শ্রীধর কথক বহু ভাষায় টপ্পা রচনা করেছিলেন। ফারসী, হিন্দী, আরবী ভাষায় তাঁর টপ্পা রচনা রয়েছে। শ্রীধর কথকের প্রকাশিত গানের মধ্যে টপ্পা ও প্রণয় গীতি ১২১টি, শ্যাম বিষয়ক ৩৫টি, শ্যামা বিষয়ক ৪টি, আগমনী ও গৌরী বিষয়ক ৯টি, বিবিধ ৩৫টি এগুলি উল্লেখযোগ্য। শ্রীধর কথকের টপ্পা রচনা ছাড়া বহু পদাবলীও প্রকাশিত হয়েছিল। সঙ্গীতে বহুমুখী প্রতিভার অধিকারী ছিলেন এতে আর কোন সন্দেহ নেই। শ্রীধর কথকের কিছু অসামান্য টপ্পা রচনা বাংলা গানের মর্যাদা আরও বাড়িয়ে তুলতে সক্ষম হয়েছিল। তাঁর কিছু লেখা গান:

সিন্ধু ভৈরবী, মধ্যমান
সাধের পীরিতে, কি হইল দাস।
যাই আমি বলি যদি, কাঁদিয়ে কাঁদায়।।
যার দেখিবার আশে, থাকি নানা স্থানে ব'সে,
সে জনে কেমনে হেসে, দিব রে বিদায়।[১৩]

ঝিঝিট—মধ্যমান
বাজিছে, বৃন্দাবনের বনে।
কোন জন নাহি জানে,
কুল রমণীর মন বাঁধে মধুর তানে।।
কি সন্ধানে, সি সাধনারি সাধনে,
বনের মাঝে প্রবাশিল, হৃদে এসে প্রবেশিল,
আকস্মাৎ একি হলো, উদাস করিল প্রাণে।।[১৪]

শ্রীধর কথক তাঁর রচনার কিছু অসাধারণ সৃষ্টি দিয়ে গেছেন এই বাংলা গানের ঝুড়িতে। বাংলা ভাষায় এবং হিন্দুস্থানী টপ্পার গতি ও অলঙ্কার পদ্ধতি কিছুটা বজায় রেখে একের পর এক টপ্পা রচনা ছাড়াও বাংলা গীতি কবিতায় ও তাঁর অসামান্য কৃতিত্ব রয়েছে।

উপসংহার

পরিশেষে বলা যায় নিধুবাবু টপ্পাগান রচনায় সিদ্ধহস্ত এ বিষয়ে কোন সন্দেহ নেই। বিখ্যাত গায়ক রসুল বক্স বলেছেন, "ভাষার দিকে নজর না দিলে নিধুবাবুর টপ্পা আর শোরী মিঞার টপ্পার কোন পার্থক্য নেই। বাংলা সাহিত্যের ইতিহাসে তখনও মঙ্গলকাব্যের যুগ, ঐ সময়ে নিধুবাবুর আবির্ভাব হলেও তাঁর চিন্তা শক্তি অনেক এগিয়ে ছিল। তাঁর ভাষা ও রীতি ছিল অনেক আধুনিক চিন্তা সম্পন্ন। তিনি একজন উচ্চমানের গায়ক ছিলেন। তিনি নিজের টপ্পা গানগুলিকে বহু মজলিসে পরিবেশন করেন এবং জনপ্রিয় করে তুলেছিলেন। সেই সময়ে তিনি টপ্পা গানের মত একটি নতুন রীতিকে বাংলা ভাষায় রচনা করে ও প্রতিষ্ঠিত করে এক অসামান্য মনোবল ও সঙ্গীতের প্রতি তাঁর ভালবাসার পরিচয় দিয়েছিলেন।"[১৫]

সেই সময় নিধুবাবু ও কালী মীর্জা বাংলা গানের রূপের যে পরিবর্তন এনেছিলেন তা অসামান্য। দুজনেই প্রায় সমসাময়িকই ছিলেন। নিধুবাবু, কালী মীর্জা বহু টপ্পা রচনা করেন। টপ্পা রীতিতে যে ব্রহ্মসঙ্গীতও পরিবেশন করা যেতে পারে তার উদাহরণস্বরূপ 'পরমব্রহ্ম তৎপরাৎপর পরমেশ্বর'—এই গানটি বিশেষ উল্লেখযোগ্য। বাংলা গানের প্রতিটি রূপে টপ্পা এক অদ্ভুত প্রভাব বিস্তার করতে সক্ষম হয়েছিল। বাংলা টপ্পারীতি এবং এর বিকাশ পরবর্তীকালে শ্রীধর কথকের হাত ধরে।

টপ্পা গানকে বাঙ্গালীর নাগরিক জীবনের প্রথম কাব্য সঙ্গীত বলা যেতে পারে। জীবনের সুখ-দুঃখ, ভালোবাসা, বিরহ, ভক্তি প্রভৃতি বিষয়গুলি ফুটিয়ে তুলেছিল এই টপ্পা গান।

নিধুবাবু, কালী মীর্জা ও শ্রীধর কথক—এই তিন সঙ্গীতজ্ঞের অবদান এই অল্প পরিসরে সম্পূর্ণ করা খুবই কঠিন। বাংলা গানের ক্ষেত্রে এঁনাদের অবদান অপরিসীম।

নানান দেশে নানান ভাষা
বিনে স্বদেশী ভাষা
পুরে কি আশা?[১৬]

তথ্যসূত্র

১। Captain N. Augustus Willard, 'A Trestise on the Music of Hindoostan', 1834, p.89, http:\\ archive.org
২। বৈষ্ণবচরণ বাগচী, *বিশ্বসঙ্গীত*, ১৩০৭, http:\\ bn.mwikipedia.org
৩। 'বাংলা গানের ইতিহাস', web:dspace.wbpublibnet.gov.in
৪। দূর্গাদাস লাহিড়ী, *বাঙালীর গান*, কোলকাতা: পশ্চিমবঙ্গ বাংলা অ্যাকাদেমী, ২০০১, পৃ.৯০।
৫। তদেব, পৃ. ৯০।
৬। তদেব, পৃ. ১০২।
৭। তদেব, পৃ. ১০৩।
৮। তদেব, পৃ. ৩০৬।
৯। তদেব, পৃ. ৩০৬।
১০। তদেব, পৃ. ৩০৭।
১১। তদেব, পৃ. ২০৮।
১২। তদেব, পৃ. ২৭৮।
১৩। তদেব, পৃ. ২৮২।
১৪। তদেব, পৃ. ২৯২।
১৫। অসিতকুমার বন্দ্যোপাধ্যায়, *বাংলা সাহিত্যের ইতিবৃত্ত*, ৪র্থ খন্ড, কোলকাতা: মডার্ন বুক এজেন্সী, ১৯৭৩, পৃ.১৯২।
১৬। দূর্গাদাস লাহিড়ী, *বাঙালীর গান*, কোলকাতা: পশ্চিমবঙ্গ বাংলা অ্যাকাদেমী, ২০০১, পৃ.৮১।

গ্রন্থপঞ্জী

১। ড. উৎপলা গোস্বামী, *ভারতীয় উচ্চাঙ্গ সঙ্গীত*, ২য় খন্ড, কোলকাতা: দীপায়ন, ২০১৫।
২। ড. উৎপলা গোস্বামী, *বাংলা গানের বিবর্তন*, কোলকাতা: দীপায়ন, ২০১৫।
৩। www.onushilon.org [শ্রীধর কথক]
৪। http//m.banglanews.com
৫। http//bn.m.wikipedia.org
৬। http//sites.google.com [টপ্পা গান]

মাভিন দাস, এম. ফিল ছাত্রী, কণ্ঠ সংগীত বিভাগ, রবীন্দ্র ভারতী বিশ্ববিদ্যালয়, তত্ত্বাবধায়ক: ড. রীতা সাহা।
Email: dasmavin11@gmail.com

প্রতিভা দেবী ও তাঁর স্বরলিপি পদ্ধতি

পরমা রায়

সংগীতের ইতিহাস-এর দিকে তাকালে দেখা যায় মানুষ তার সৃষ্টিকে উত্তরসূরীদের জন্য সংরক্ষণ করতে ও বিকৃত হওয়া থেকে বাঁচাতে বিভিন্ন পন্থা উদ্ভাবন করতে সচেষ্ট হয়েছে। এর মধ্যে সুরকে সংরক্ষিত রাখার অন্যতম পন্থা হল স্বরলিপি পদ্ধতি। স্বরলিপির উদ্ভব বৈদিক যুগ থেকে শুরু হলেও ঊনবিংশ ও বিংশ শতাব্দীতে স্বরলিপির আধুনিকী করণে বিভিন্ন সংগীতগুণীরা অগ্রগণ্য ভূমিকা পালন করেন, এ ক্ষেত্রে বঙ্গ সন্তানদের ভূমিকা সর্বাধিক। তার মধ্যে জোড়াসাঁকো ঠাকুরবাড়ির কন্যাসন্তান প্রতিভাদেবীর নাম উল্লেখযোগ্য। বর্তমান নিবন্ধে প্রতিভাদেবীর স্বরলিপি পদ্ধতি নিয়ে সংক্ষিপ্ত আলোচনা করা হল।

প্রাক-কথন

পৃথিবীর সর্বপ্রকার উন্নত জীবের মধ্যে একমাত্র মানুষই তীব্র কল্পনাশক্তির অধিকারী। এই কল্পনা শক্তির আধারেই মানুষ নিজের ভাবনাকে প্রকাশ করে, বিচিত্র কণ্ঠধ্বনি ব্যবহার করে। পরবর্তীকালে ভাষা আবিষ্কার করে গান গাওয়ার চেষ্টা করে, সৃষ্টি করে এবং আবিষ্কার করতে চায়। সহজাত কল্পনাশক্তি আছে বলেই মানুষ তার আপন সৃষ্টিকে বাঁচিয়ে রাখতে চায়। মানুষের সৃষ্ট নানাবিধ উপায় উদ্ভাবনের দ্বারা সে তার সৃষ্টিকে বাঁচাবার জন্যে যে প্রাচীনতম উপায়টি উদ্ভাবন করেছিল তা হচ্ছে গুরু পরম্পরায়, মৌখিক ভাবে এবং অবশ্যই অনুকরণের দ্বারা সংরক্ষণ করা। পরবর্তীকালে মানুষ যখন লিপি আবিষ্কার করে, সেই লিপির আঁকিবুঁকি দ্বারা মনের ভাব প্রকাশ করত, তখন সুরলিপি বা স্বরলিপি কিংবা গীতলিপি বলতে যা বোঝায় তার কোন কিছুরই অস্তিত্ব ছিল না।

বৈদিক যুগের মধ্যকালে যখন সংখ্যা আবিষ্কৃত হয়, তখন বৈদিক সামগানের সুর সংরক্ষণের প্রাচীনতম পদ্ধতি ছিল বৈদিক স্বরাংক। স্বরের প্রতীক রূপে সংখ্যা দিয়ে ঋক বা মন্ত্রগুলির স্বরূপ প্রকাশ করা, অর্থাৎ ১, ২, ৩, ৪, ৫ এই সংখ্যাগুলির দ্বারা এবং কিছু চিহ্নের দ্বারা সামগানের গীতরূপ প্রকাশ করা। এর বহু পরে আনুমানিক খৃষ্টপূর্ব ১২০০ শতাব্দীতে গান্ধর্ব সংগীতের যুগে স, রি, গ, ম প্রভৃতি স্বরাক্ষর বা বর্ণ দ্বারা সাংগীতিক স্বর প্রকাশ আবিষ্কৃত হয়। তখনই স্বরলিপির আদিমতম অবস্থা আমরা পেয়ে থাকি। এই প্রাচীন গান্ধর্ব স্বরলিপি ধীরে ধীরে বিকাশ লাভ করতে থাকে, যার উন্নত রূপ আমরা দেখতে পাই *সংগীত রত্নাকর* (আনুঃ ১২৩৫–৪০ খ্রি.) গ্রন্থে। এরপর আমরা পণ্ডিত সোমনাথের *রাগবিবোধ* গ্রন্থে (১৬০৯ খ্রি.) স্বরলিপির মধ্যযুগীয় উন্নত রূপ দেখতে পাই। কিন্তু সেই স্বরলিপির দ্বারা সাধারণ মানুষ কোন গানের প্রকৃত রূপ আস্বাদন করতে পারত না। কেবলমাত্র নির্দিষ্ট সম্প্রদায়ের শিক্ষার্থীরাই ঐ স্বরলিপির সাহায্যে একটা সুর কাঠামো অনুভব করতে পারতেন। প্রকৃত পক্ষে সমগ্র ভারতবর্ষে স্বরলিপি নিয়ে নানা বৈজ্ঞানিক পরীক্ষা-নিরীক্ষা অষ্টাদশ শতাব্দীর শুরু থেকেই পরিলক্ষিত হয়। কিন্তু ঊনবিংশ ও বিংশ শতাব্দীতে ভারতবর্ষের বিভিন্ন প্রান্তের বিভিন্ন সংগীতগুণীরা স্বরলিপির আধুনিকীকরণে অগ্রগণ্য ভূমিকা পালন করেন। এর মধ্যে বঙ্গ সন্তানদের ভূমিকা অগ্রগণ্য। এ ক্ষেত্রে বঙ্গকন্যাদেরও যথেষ্ট ভূমিকা রয়েছে। তার মধ্যে জোড়াসাঁকো ঠাকুরবাড়ির কন্যাসন্তান প্রতিভা দেবীর ভূমিকা অনস্বীকার্য।

জোড়াসাঁকো ঠাকুরবাড়ির সাংস্কৃতিক পরিবেশ ও প্রতিভা দেবী

বাংলার নারীজাগরণের অধিকাংশ ক্ষেত্রেই জোড়াসাঁকো ঠাকুরবাড়ির মহিলাদের যথেষ্ট ভূমিকা ছিল। বাংলার সংস্কৃতি জগতেও তাঁদের ভূমিকা ছিল একক ভাবে অথবা যৌথ ভাবে। জোড়াসাঁকোর হৈ-হট্টগোল পরিবেশের মধ্যে প্রায় হারিয়ে যাওয়া একটা গলির মধ্যে যে মস্ত বাড়িটা এখনো দাঁড়িয়ে আছে বাংলার নবজাগরণের বিকাশ হয়েছিল এই ঠাকুর বাড়িতেই। এই সোনালী দিনের সাক্ষী হয়েছিল ঠাকুর বাড়ির পুরুষদের পাশাপাশি মহিলারাও।

ঠাকুরবাড়িতেও একসময় মেয়েদের নানা বাধা নিষেধ ছিল। মেয়েরা পালকি চেপে ঘেরাটোপের মধ্যে আত্মীয় বাড়ি বা গঙ্গা স্নানে যেত। তাই ঠাকুরবাড়ির যে সব মহিলারা শিক্ষা, শিল্প ও সংস্কৃতির জগতে তাঁদের সৃষ্টিশীল কাজের প্রত্যক্ষ বা পরোক্ষ পদক্ষেপ রেখে গিয়েছিলেন তার প্রথম দিকের পথটা কিন্তু খুব মসৃণ ছিল না। কিছুটা তৈরী পথ ছিল আর কিছুটা তাঁদের তৈরী করে নিতে হয়েছিল।

মহর্ষি দেবেন্দ্রনাথ ও তাঁর পুত্রগণ (সত্যেন্দ্রনাথ, হেমেন্দ্রনাথ, জ্যোতিরিন্দ্রনাথ প্রমূখ) ঠাকুর বাড়ির মহিলাদের লেখাপড়া, সংগীত চর্চা, নতুন কিছু শেখার ব্যাপারে যথেষ্ট উৎসাহ দিতেন। সেই সময়ের পরিবেশ পরিস্থিতি অনুযায়ী অন্যান্য মহিলাদের থেকে ঠাকুরবাড়ির মহিলারা যথেষ্ট স্বাধীনতা পেয়েছিলেন কারণ হিন্দু সমাজের নানা কড়া নিয়ম কানুন ঠাকুরবাড়ির উপর খুব একটা প্রভাব ফেলতে পারেনি। এর মধ্যে দিয়ে নানান পরিস্থিতিতে ঠাকুরবাড়ির নিজস্ব সংস্কৃতি, নিজেদের সৃষ্টিশীল কাজ গড়ে উঠেছিল। ঠাকুরবাড়িতে দেবেন্দ্রনাথ ঠাকুরের কন্যা ও পুত্রবধূদের পাশাপাশি নাতনিরাও অগ্রগণ্য ভূমিকা পালন করেছে। তাঁদের মধ্যে প্রতিভা দেবী ও সরলা দেবীর দ্বারা স্বরলিপির উদ্ভাবন ও ক্রমবিকাশ হয়েছিল। মহর্ষির নাতনিদের মধ্যে (তৃতীয় পুত্র হেমেন্দ্র নাথ ঠাকুর ও জ্ঞানদা নন্দিনী দেবীর প্রথমা সন্তান) প্রতিভা সুন্দরী দেবী রবীন্দ্রনাথ ঠাকুরের চেয়ে পাঁচ বছরের ছোট ছিলেন। তাঁর জন্ম ১৮৬৬ সালে। তিনি সত্যি সত্যিই প্রতিভাময়ী ছিলেন। পিতা কন্যাকে সবরকম গুণে গুণবতী করার জন্য প্রথম থেকেই চেষ্টা চালিয়েছিলেন। প্রথমে পড়েছেন বেথুনে, পরে লরেটো হাউসে তিনি ভর্তি হন। তিনিই ছিলেন এই স্কুলের প্রথম হিন্দু ছাত্রী। তখনও মেয়েদের পরীক্ষা পদ্ধতি চালু না হওয়ায় প্রতিভা দেবী পরীক্ষা দিতে পারেননি তবে পরের ক্লাসে উঠেছিলেন। দেশী ও

বিদেশী উভয় সংগীতের চর্চাই করেছিলেন প্রতিভা দেবী। গৃহশিক্ষক বিষ্ণু চক্রবর্তীর কাছে শিক্ষা লাভ করার সাথে সাথে তিনি বিদেশী গান ও পিয়ানোও শিখেছিলেন, আরও অনেক রকম বাদ্যযন্ত্রও শিখেছিলেন। সংগীতের জগতে বাঙালি মেয়েদের মুক্তির পথ খুলেছিলেন তিনি। দর্শকের সামনে এসে মেয়েদের গান গাওয়া ও অভিনয় করার পথ প্রথম তিনিই দেখান। বাল্মীকি প্রতিভা যতবার অভিনয় হয়েছে, প্রতিভা দেবী প্রতিবারই সরস্বতী সেজেছেন ও রবীন্দ্রনাথ বাল্মীকি। প্রতিভা দেবীর স্বামী আশুতোষ চৌধুরী ছিলেন অত্যন্ত বিখ্যাত মানুষ। তিনি প্রতিভা দেবীকে অত্যন্ত উৎসাহ দান করতেন।

প্রতিভা দেবী আবিষ্কৃত স্বরলিপি পদ্ধতি

সংগীতের ক্ষেত্রে প্রতিভা দেবীর স্বরলিপি উদ্ভাবন অত্যন্ত গুরুত্বপূর্ণ পদক্ষেপ, কারণ মহিলাদের মধ্যে সর্বপ্রথম তিনিই স্বরলিপি উদ্ভাবনের কাজে এগিয়ে আসেন। বাল্মীকি প্রতিভা ও কালমৃগয়ার প্রথম স্বরলিপি তিনিই রচনা করেন। এছাড়াও তিনি বহু ব্রহ্মসংগীত ও হিন্দুস্থানী সংগীতের স্বরলিপি সৃষ্টি করেন। ঠাকুরবাড়ি থেকে প্রকাশিত *বালক* পত্রিকা (বৈশাখ ১২৯২) যা বছরের শেষে ভারতীর সাথে মিলিত হত। এই *বালক* পত্রিকার সম্পাদক ছিলেন সতেন্দ্রনাথ ঠাকুরের সহধর্মিনী জ্ঞানদানন্দিনী দেবী। পত্রিকার কোষাধ্যক্ষ ছিলেন সতীশচন্দ্র মুখোপাধ্যায়। এই পত্রিকায় প্রতিভা দেবীর অনেক স্বরলিপি প্রকাশিত হয়। *বালক* পত্রিকার প্রথম সংখ্যাতেই (বৈশাখ ১২৯২) প্রতিভা দেবীর সংগীত ও স্বরলিপি সম্পর্কিত লেখা প্রকাশিত হয় (সহজে গান শিক্ষা)।

সংগীত আমাদের একটি স্বাভাবিক ধর্ম। মানব মনের বিভিন্ন ভাবের বিভিন্ন সুর আছে। আর মনের এই ভাবগুলিকে সংগীতের সাহায্যে প্রকাশ করা হয়। আর এই সংগীত শেখার সহজ পদ্ধতি হিসাবে সুর কে লিপিবদ্ধ করে রাখাকে একটি উপায় হিসাবে প্রতিভা দেবী অবলম্বন করেছিলেন। তিনি মনে করতেন সহজ ভাবে সংকেতগুলি শিখে গেলে গান শেখা শিক্ষার্থীদের কাছে অনেক সহজ হয়ে উঠবে। ভাষার ক্ষেত্রে লেখা পড়া করতে গেলে যেমন বর্ণ চিনতে হয় তেমনি সংগীতের ক্ষেত্রেও সা, রে, গা, মা চিনতে বা শিখতে হয়। যেসব বাড়িতে হারমোনিয়াম বা পিয়ানো রয়েছে তাদের ক্ষেত্রে সরগম জানা সম্ভব। কারণ বই পড়ে তত্ত্বগত দিক দিয়ে শেখার থেকে হাতে কলমে কণ্ঠে গেয়ে শেখার স্থায়ীত্ব অনেক বেশী। কণ্ঠ বা যন্ত্র থেকে অনেক সুর সৃষ্টি হয়। শেখার সুবিধার্থে সপ্তকের সৃষ্টি হয়। আমরা জানি সপ্তক তিন প্রকারঃ মন্দ্র বা উদারা, মধ্য বা মুদারা এবং তার বা তারা। প্রতিভা দেবীর আবিষ্কৃত স্বরলিপি পদ্ধতিতে তিনটি সপ্তক বোঝাতে মন্দ্র সপ্তকে ব্যবহৃত স্বরের ক্ষেত্রে স্বরের নীচে যেমন—নি, ধা, পা, ম, গা ইত্যাদি দাগ দিয়ে; তাঁর সপ্তকের ক্ষেত্রে স্বরের মাথার উপর যেমন—সা̄, রি, গা̄, মা̄, পা̄, দাগ দিয়ে বোঝানো হয়। মধ্য সপ্তকে ব্যবহৃত স্বরের ক্ষেত্রে কোন চিহ্ন ব্যবহৃত হয় না যেমন—সা রে গা ম পা ধা নি। নিম্নে একটি গানের কথা সহ স্বরলিপি দেওয়া হল:

সা—গা—গা—গা	ম—ম—পা—পা—
শ ত শ ত	শ ত দ ল
সা̄—সা̄—সা̄—সা̄	নী—নী—পা—পা
বি ক সি ত	ঢ ল ঢ ল
পা—ধা—পা—ম—	গা— —গা—গা—
মু হ্ মু হ্	গু উ ঞ্জ রে
গা—ম—পা—ম—	গা—রে—সা—নী̲—[১]
অ লি কু ল	চ অ ঞ্চ ল

উপরের গানে যে সুরের মাথার উপর কসি চিহ্ন রয়েছে তা উচ্চ তার সপ্তকের সুর ও যে সুরের নীচে কসি চিহ্ন রয়েছে তা নীচের/মন্দ্র সপ্তকের সুর হিসাবে বোঝানো হয়েছে।

এই স্বরলিপি পদ্ধতিতে সাতটি শুদ্ধ স্বর আলাদা আলাদা স্বর চিহ্নের সাহায্যে বোঝানো হয়। যথাক্রমে সা রে গা ম পা ধা নী এর সাহায্যে। পাঁচটি বিকৃত স্বর অর্থাৎ চারটি কোমল স্বর ও একটি তীব্র স্বর বোঝানো হয় একটু অন্যরকম পদ্ধতিতে। স্বরের মাথায় বা নীচে কোন চিহ্ন ব্যবহার না করে কোমল ঋষভ (রি), কোমল গান্ধার (গ), কড়ি বা তীব্র মধ্যম (মা), কোমল ধৈবত (ধ) এবং কোমল নিষাদ (নি). . . এইভাবে বোঝানো হয়। অর্থাৎ ষড়জ ও পঞ্চম বাদ দিয়ে বাকী স্বরগুলি লেখার নিয়ম হল বর্ণগুলি বানান লেখার পদ্ধতি ভিন্ন। শুদ্ধ ঋষভ বোঝাতে 'র'-এর আগে 'এ'-কার বসিয়ে এবং কোমল ঋষভ বোঝাতে 'র'-এর আগে 'ই'-কার বসিয়ে স্বর পার্থক্য বোঝানো হয়েছে। ঠিক একই রকম ভাবে শুদ্ধ গান্ধার বোঝানোর সময় 'গ' এর পাশে 'আ'-কার ও কোমল গান্ধারের ক্ষেত্রে শুধু 'গ' লিখে বোঝানো হয়, শুদ্ধ মধ্যম শুধু 'ম' লিখে এবং তীব্র মধ্যম 'ম'-এর পাশে 'আ'-কার চিহ্ন ব্যবহৃত হয়। কোমল ধৈবত লেখা হয় শুধু 'ধ' লিখে কিন্তু শুদ্ধ ধৈবত লেখা হয় 'ধা' লিখে। কোমল নিষাদ লেখা হয় 'নি' কিন্তু শুদ্ধ নিষাদ লেখা হয় 'নী' লিখে। অর্থাৎ 'ন'-এর আগে ও পরে 'ই'-কার ও 'ঈ'-কার চিহ্নের পরিবর্তন ঘটিয়ে।

কোমল ও কড়ি স্বরের ব্যাখ্যা প্রসঙ্গে প্রতিভা দেবীর লেখা থেকে জানা যায়। শুদ্ধ সুর অর্ধেক পরিমাণে কমে গেলে কোমল হয়ে যায়। কোমল ঋষভ বললে শুদ্ধ ঋষভ থেকে একটু নীচু স্বরকে বোঝানো হয় অর্থাৎ যে সুর ষড়জও নয় আবার ঋষভও নয়, কিন্তু দুটির ঠিক মাঝামাঝি। কোমল ঋষভ শুদ্ধ ঋষভ এর মত অত উঁচু না আবার ষড়জ-এর মত নীচু না। হারমোনিয়ামের যে সাদা ফলকে শুদ্ধ ঋষভ বাজানো হয় তার ঠিক বাম দিকে কালো ফলকে কোমল ঋষভ বাজে। ঠিক একই রকম কোমল গান্ধার, কোমল ধৈবত ও কোমল নিষাদ-এর ক্ষেত্রে শুদ্ধ ফলকে শুদ্ধ গান্ধার, শুদ্ধ ধৈবত ও শুদ্ধ নিষাদ-এর ঠিক বাম দিকে কোমল গান্ধার, কোমল ধৈবত ও কোমল নিষাদ বাজে। কড়ি স্বরের ক্ষেত্রে শুদ্ধ স্বর অর্ধেক চড়ে গেলে তা তীব্র বা কড়ি সুর হয়। কড়ি মধ্যম শুদ্ধ মধ্যম এর চেয়ে একটু উঁচু কিন্তু পঞ্চম এর চেয়ে নীচু। যে সাদা ফলকে শুদ্ধ মধ্যম বাজানো হয় তার ঠিক ডান ফলকে কড়ি মধ্যম বাজানো হয়ে থাকে। কড়ি, কোমল সুর সমেত নিম্নে একটি গানের এক লাইন উদাহরণ হিসাবে দেওয়া হল—

০	১	২	৩
রি–গা–ধা–মা–।	গা–রি–সা–সা–।	নী̲–সা–গা–গা–।	রি–গা–পা–পা।[২]
শ ত শ ত	শ ত দ ল	বি ক সি ত	ঢ ল ঢ ল

উপরে 'রে' এর বদলে 'রি' লেখা হয়েছে অর্থাৎ কোমল ঋষভ বোঝাতে 'রি' এবং 'ম' এর বদলে 'মা' লেখা হয়েছে, অর্থাৎ কড়ি মধ্যম বোঝাতে 'মা' চিহ্নের প্রয়োগ ঘটেছে।

মাত্রা বোঝানোর জন্যেও বিভিন্ন ছোট, বড় আকারের সরল রেখা ব্যবহার করা হয়েছে। এক মাত্রায় একটি স্বর বোঝাতে সা-, রি-, রে- . . . ইত্যাদি; অর্থাৎ এক মাত্রা বোঝাতে স্বরের পাশে ছোট রেখা চিহ্ন হিসাবে ব্যবহৃত হয়েছে। অর্ধমাত্রার স্বর বোঝানোর সময় স্বরের পাশে ছোট '০' চিহ্ন অর্থাৎ সা০, রি০, রে০ ইত্যাদি এই ভাবে লেখা হয়। দুই মাত্রার একটি স্বর বোঝাতে স্বরের পাশে প্রথমে একটি ছোট সরল রেখা ও ঠিক তার পাশে একটি বড় সরল রেখা ব্যবহার করা হয়। তাল বোঝাতে ফাঁক, ১ম তালি, ২য় তালি, ৩য় তালি ইত্যাদি বোঝানোর জন্য ফাঁকের চিহ্ন '০', ১ম তাল '১', ২য় তাল '২' ও ৩য় তাল '৩' ব্যবহার করা হয়। উদাহরণ:

০ ১ ২ ৩
সা–গা–গা–গা–। মা–ম–পা–পা–। সা–সা–সা–সা–। নী–নী–পা–পা–।

শ ত শ ত শ ত দ ল বি ক শি ত ঢ ল ঢ ল।

০ ১ ২ ৩
পা–ধা–পা–ম–। গা–গা–গা–গা–। গা–ম–পা–ম–। গা–রে–সা–নী–।[৩]

মু হু মু হু গু উ ঞ্জ রে অ লি কু ল চ অ ঞ্চ ল।

এছাড়াও এক একটি তাল যেকটি মাত্রা নিয়ে থাকবে, সেকটি মাত্রার পরে একটি করে দাড়ি দেওয়া হয় এবং যেখানে গানের চরণের শেষ হবে, সেখানে দুটি দাড়ি দেওয়া হবে। উদাহরণ:

সা–গা–গা–গা–। মা–ম–পা–পা–। সা–সা–সা–সা–। নী–নী–পা–পা– ॥

শ ত শ ত শ ত দ ল বি ক শি ত ঢ ল ঢ ল॥

পা–ধা–পা–ম–। গা– –গা–গা–। গা–ম–পা–ম–। গা–রে–সা–নী।

মু হু মু হু গু উ ঞ্জ রে অ লি কু ল চ অ ঞ্চ ল॥[৪]

সুরের এক আবর্তন বোঝাতে (॥) এই চিহ্ন এবং সুরের পুনরাবৃত্তি ঘটানো সময় (॥ঃ ঃ॥) এই চিহ্ন ব্যবহার হয়। যেমনঃ রাগিণী কর্ণাটী খাম্বাজ, তাল ফেরতা।

১ ২ ৩ ৪ ১ ২
সা–রে–সা–সা–নি–ধা। ধা–নি–ধা–ধা–পা–ম– ॥ ম–পা–ধা–পা—ধা–

আ জি শু ভ দি নে পি তা র ভ ব নে অ মৃ ত স দ

৩ ৪ ১ ২ ৩ ৪
সা–। ম– –পা–ম– – – ॥ ম– –সা–রে– –সা–। ম–গা–রে–সা– – –ঃ ॥[৫]

নে চ ল যাই চ ল চ ল চ ল ভাই

প্রতিভা দেবী সৃষ্ট স্বরলিপি পদ্ধতির অসম্পূর্নতা

এই স্বরলিপি পদ্ধতিতে সুরের অবসান চিহ্ন, মীড়ের চিহ্ন, অতিকোমল-অনুকোমল চিহ্ন, এক মাত্রায় দুটি বা তার বেশী স্বর বোঝানোর চিহ্ন, বাণীর স্থায়ীত্বকাল চিহ্ন, সমাপ্তি সূচক চিহ্ন, গমকের চিহ্ন, শ্রুতি-অলঙ্কার চিহ্ন, তালের ক্ষেত্রে সম-এর চিহ্ন ইত্যাদি আলাদা করে ব্যবহৃত হয়নি। ভারতীয় সংগীতে এগুলির যথেষ্ট গুরুত্ব রয়েছে। এছাড়া বিভিন্ন চিহ্নের দ্বারা বিভিন্ন অসুবিধার সৃষ্টি হতে পারে সংগীত শিক্ষার্থী ও সংগীত পিপাসুদের মনে, যেমন স্বরগুলি সুর করে এই স্বরলিপি অনুযায়ী পাঠ বা গান করার ক্ষেত্রে নিষাদ স্বরটি উচ্চারণের কারণে অসুবিধার সৃষ্টি করতে পারে। কারণ 'ই' কার ও 'ঈ' কার উচ্চারণের সূক্ষ্ম পার্থক্য ফুটিয়ে তোলা সঠিক ভাবে সবার ক্ষেত্রে সম্ভব নাও হতে পারে। এছাড়া মাত্রা বোঝানোর ক্ষেত্রেও কিছু অসুবিধার সৃষ্টি হতে পারে। কারণ, স্বরের পাশে ছোট রেখা, বড় রেখা ব্যবহার করে পাঠ্যস্বর বা গেয়স্বর বোঝানো বা বুঝে ওঠার সময় একটার সাথে আরেক মাত্রা গুলিয়ে যেতে পারে; কারণ মানুষের বোঝার ও দক্ষতার ক্ষমতা সবার ক্ষেত্রে একই রকম নয়। সংগীতে যেমন তালের গুরুত্ব অপরিহার্য, তেমনি তালে সম-এর গুরুত্ব অপরিসীম। কিন্তু এই স্বরলিপি পদ্ধতিতে আলাদা করে সম-এর কোন চিহ্ন দেখা যায় না।

১২৯২ বঙ্গাব্দের বৈশাখ সংখ্যার 'বালক' পত্রিকায় 'সহজে গান শিক্ষা' নামক প্রবন্ধে পিলু রাগের এবং খেমটা তালের উপর একটি গানের উদাহরণ এই স্বরলিপি পদ্ধতিতে পাওয়া যায়। যথা:

সা – নী –। সা- নী- সা –। রে- গ- – –। রে- – – –। রে- পা- –।

ব ল্ গো লা প্ মো রে বল্ তু ই . . .
ইত্যাদি।[৬]

এটিকে বর্তমান আকার মাত্রিক স্বরলিপি পদ্ধতিতে বোঝাতে গেলে হবে:

সা -y –না্ ॥ সা না্ –সা। রা তো -y। রা -y -y। রা -পা -y।

ব o ল্ গো লা প্ মো রে o ব o ল্ তু ই o

আকার মাত্রিক স্বরলিপির সাহায্যে প্রতিভা দেবীকৃত রৈখিক স্বরলিপিটি বোঝানোর সময় 'হস' চিহ্ন, স্বরের স্থায়িত্ব কাল চিহ্ন, বাণীর স্থায়িত্ব কাল চিহ্ন ব্যবহার করা হয়েছে এবং মাত্রাগুলোও অন্যভাবে বোঝানো হয়েছে। কিন্তু তাল চিহ্ন প্রয়োগও স্পষ্ট ভাবে করা গেল না। কারণ রৈখিক স্বরলিপি পদ্ধতিতে লেখা গানটির তাল বিভাজন চিহ্ন অস্পষ্ট, এছাড়াও বিভিন্ন অলংকার চিহ্ন, যথাঃ মীড়, স্পর্শস্বর, কম্পন, খটকা, গমক প্রভৃতি এই পদ্ধতিতে দেওয়া নেই।

উপসংহার

জোড়াসাঁকো ঠাকুরবাড়ির অবদান বহু বিস্তৃত। শুধু রাজনীতি, সাহিত্য, সংগীতেই নয়; অন্যান্য ক্ষেত্রেও রয়েছে। প্রথম ব্যাংক বাবস্থা, নারীদের শিক্ষার প্রসার প্রভৃতি নানান কাজে তাদের ভূমিকা অগ্রগণ্য। নারীদের সংগীত চর্চা এবং সংগীতের ক্ষেত্রে বিভিন্ন অবদানের জন্য এই জোড়াসাঁকো ঠাকুরবাড়ি বাংলার খ্যাতনামা পরিবারগুলির মধ্যে অন্যতম। একমাত্র পরিবার, যেখানে বাড়ির মহিলারা সাংস্কৃতিক পরিমণ্ডল তৈরীর যে প্রচেষ্টা করেছিলেন তা তৎকালে কোনও পরিবারে হয়নি। এমনকি বাড়ির মেয়েরা শুধু যে প্রচেষ্টা করেছিলেন তা নয়, সংগীতের নানান ক্ষেত্রে

উন্নতিও ঘটিয়েছিলেন। এর মধ্যে স্বরলিপির আবিষ্কার শুধুমাত্র ঠাকুরবাড়ির ছেলেরা (দ্বিজেন্দ্রনাথ ঠাকুর, জ্যোতিরিন্দ্রনাথ ঠাকুর) করেছিলেন তাই নয়; মেয়েরাও যেমন, প্রতিভা দেবী, সরলা দেবীরাও করেছিলেন। সুতরাং এদিক থেকে ভাবলে স্বীকার করা যায়, মহিলাদের সাংস্কৃতিক আন্দোলনে জোড়াসাঁকো ঠাকুরবাড়ির অবদান অনস্বীকার্য; যার মধ্যে অন্যতম অংশীদার হিসেবে প্রতিভা দেবীর নাম স্বর্ণাক্ষরে লেখা থাকবে।

তথ্যসূত্র

১। পার্থজিৎ গঙ্গোপাধ্যায়, সম্পাদক, *বালক*, কোলকাতা: পারুল প্রকাশনী, প্রথম প্রকাশ, ২০০৮, পৃ.৫৭২।
২। তদেব, পৃ. ৫৭৪।
৩। তদেব, পৃ. ৫৭২।
৪। তদেব, পৃ. ৫৭২।
৫। তদেব, পৃ. ৫৮৩।
৬। ড. প্রদীপ কুমার ঘোষ, সম্পাদক, *সংগীত আকাদেমি পত্রিকা ৮*, কোলকাতা: পশ্চিমবঙ্গ রাজ্য সংগীত আকাদেমী, ২০০৮, পৃ.১৪০।

গ্রন্থপঞ্জি

১। প্রত্যূষ কুমার রীত, সম্পাদক, *ঠাকুরবাড়ির পত্রিকায় সংগীতচর্চা প্রসঙ্গঃ তত্ত্ববোধিনী*, কোলকাতা, ২০১২।
২। ড. বিমল রায়, *সংগীতি শব্দকোষ*, ২য় ভাগ, সম্পাদনা, ড. প্রদীপ কুমার ঘোষ, কোলকাতা: পশ্চিমবঙ্গ রাজ্য সংগীত আকাদেমী, ২০০২।
৩। লক্ষ্মী নারায়ণ ঘোষ, *গীতবাদ্যম*, ১ম খন্ড, কোলকাতা, ১৯৭৫।
৪। রাজ্যেশ্বর মিত্র, *বৈদিক ঐতিহ্যে সামগান*, ১ম প্রকাশ, কোলকাতা, ১৯৭৮।
৫। ড. প্রদীপ কুমার ঘোষ, সম্পাদক, *সংগীত আকাদেমি পত্রিকা ৮*, কোলকাতা: পশ্চিমবঙ্গ রাজ্য সংগীত আকাদেমী, ২০০৮।

পরমা রায়, গবেষিকা, কণ্ঠসংগীত বিভাগ, রবীন্দ্র ভারতী বিশ্ববিদ্যালয়; গবেষণা তত্ত্বাবধায়িকা: ড. নূপুর গাঙ্গুলী, সহযোগী অধ্যাপিকা, কণ্ঠসংগীত বিভাগ, রবীন্দ্র ভারতী বিশ্ববিদ্যালয়, কোলকাতা।
Email: paramaroy6@gmail.com

খয়াল্ গানের নানা দিক্

ড. অপালা সান্যাল বসু

ভারতীয় সংগীতের সুদীর্ঘকালের ইতিহাস অন্বেষণ করলে দেখা যায় যে খয়াল্ গীতরীতি তার জন্মলগ্ন থেকে বর্তমান কাল পর্যন্ত সংগীত সমাজে সমাদৃত এবং জনপ্রিয়। বহু গুণী, উস্তাদ এবং জ্ঞানী সংগীত ব্যক্তিত্ব খয়ালের রূপ বিবর্তনে তাঁদের প্রতিভার সাক্ষর রেখে গেছেন। প্রাচীনকাল থেকে বর্তমানকাল পর্যন্ত খয়াল্ গানের বিবর্তনের ধারাটিকে বর্তমান প্রবন্ধে তুলে ধরার চেষ্টা করা হল ।

ভূমিকা:

ভারতীয় সংগীতের প্রাচীন ধারাটি নানা পরিবর্তন-বিবর্তনের মধ্য দিয়ে বর্তমানকালের রূপ পরিগ্রহ করেছে। গ্রহণ-বর্জন এবং সংস্কার প্রক্রিয়ার মধ্য দিয়ে ভারতবর্ষের প্রাচীন সংগীতধারাগুলি নানা যুগে নানারূপ পরিগ্রহ করেছে। সেগুলি ভিন্ন ভিন্ন নামে আত্মপ্রকাশ করেছে। ভারতীয় সংগীতের প্রাচীন ঐতিহ্য 'সামগান' থেকে নানা উপাদান আহরণ করে নানা যুগে ক্রমে গান্ধর্ব বা মার্গ সংগীত, দেশী অভিজাত সংগীত, লৌকিক সংগীত প্রভৃতি ভিন্ন ভিন্ন রীতির সংগীতে পরিবর্তিত হয়েছে।

ভারতীয় সংগীতের মধ্যযুগে অভিজাত বা নাগরিক দেশী-গান দুটি স্বতন্ত্র ধারায় বিভক্ত হয়ে পড়ে । একটি উত্তর-ভারতীয় সংগীত (যার একটি প্রধান শাখা হচ্ছে হিন্দুস্থানী সংগীত), অপরটি হল কর্ণাটক সংগীত। উভয় ধারার সংগীতেই প্রাচীন ভারতীয় সংগীতের উপাদান বিদ্যমান, তবু হিন্দুস্থানী সংগীতের উদ্ভব এবং বৈচিত্র্য কর্ণাটকী সংগীত অপেক্ষা ভিন্নতর। হিন্দুস্থানী সংগীতেই তুলনামূলকভাবে প্রাচীন ভারতীয় সংগীতের সুস্পষ্ট উপাদান বিদ্যমান ।

প্রাচীন ভারতীয় গান্ধর্ব বা মার্গ সংগীতের জাতি, জাতি-গান, পরবর্তীকালে অভিজাত দেশী প্রবন্ধ গানে (Composition) এবং সেই প্রবন্ধ গান (গীত-প্রবন্ধ) বিবর্তিত হয়ে ধ্রুপদ, ধমার এবং খয়াল্ বা খ্যাল্ ইত্যাদি কয়েকটি শাস্ত্রীয় গানে আত্মপ্রকাশ করে।

খয়ালের উৎপত্তি:

'খয়াল্' শব্দটি আরবীয়, যার অর্থ কল্পনা, বিচার, অভিজাত, উচ্চশ্রেণী ইত্যাদি। খয়াল্ শব্দটি নানাভাবে উচ্চারিত হতে দেখা যায়। যথা—খেয়াল্, খ্যাল্, খিয়াল প্রভৃতি। খয়াল 'অভিজাত' বা 'নাগরিক' গান। তার উপর রাগ-নির্ভর গান। সুতরাং গান পরিবেশনের ব্যাপারে কতকগুলি স্থির নিয়ম পালন করতেই হবে। এছাড়া খয়াল্ শাস্ত্রীয় গীতরীতি। তার শাস্ত্রীয় নিয়মের বাঁধনকে অটুট রেখে শীল্পি তার 'সীমার মাঝে অসীম' রূপটি নিশ্চয় প্রকাশ করবে। শৈলীর গান বা আর্ট মিউজিকের এটাই শাশ্বত নিয়ম।

খয়াল্ গানের জন্ম ব্যাপারে নানা গুণী নানা সময়ে নানা মত প্রকাশ করেছেন । কেউ মনে করেন, খয়াল্ গীতরীতি 'কৈরাড়' বা 'কায়বাল' নামক প্রাচিন এক প্রকার সংকীর্ণ শ্রেণীর প্রবন্ধের (composition) বিবর্তিত রূপ। অনেকে বলেছেন, 'চুটকল' (উত্তরপ্রদেশে একদা প্রচলিক) নামক একপ্রকার স্থানীয় ক্ষুদ্র গীত থেকেই খয়াল্ বা খ্যাল্ জন্মেছে। দু-একজন জ্ঞানী গবেষক জানিয়েছেন যে, অমীর খুস্রৌ (১২৫৩–১৩২৪ খ্রিঃ) দুই তুক বিশিষ্ট একপ্রকার সংকীর্ণ জাতীয় প্রবন্ধের সঙ্গে পারসিক গীতরীতির মিশ্রণ ঘটিয়ে খয়াল্ গান সৃষ্টি করেন ।

আবুল ফজল্ রচিত *আইন-ই-আকবরী* (১৫৯০ খ্রিঃ), ফকির উল্লাহ্ রচিত *রাগ দর্পণ* (১৬৬৬ খ্রিঃ), এবং মির্জা খাঁ রচিত *তুহফাৎ উল-হিন্দ* (১৬৭০ খ্রিঃ) এই তিনটি মধ্যযুগীয় গ্রন্থ পাঠে জানা যাচ্ছে যে, খয়াল্ গান সৃষ্টির ব্যাপারে অমীর খুস্রৌ দহল্বীর অর্থাৎ দিল্লিবাসী অমীর খুস্রৌ এবং সুলতান হুসেন্ শাহ জৌনপুরীর নাম সম্পর্কিত। খয়াল্ গানে 'ফিক্রাবন্দ্' নামক একপ্রকার আলংকারিক বিস্তার আবশ্যিকভাবে প্রয়োগ করা হতো যা ধর্মীয় প্রকৃতির কৌল্ বা কওয়ালী গানে প্রাচীনকাল থেকেই ব্যবহৃত হয়ে আসছে । দ্বিতীয়তঃ, গানের বিষয়বস্তু ছিল প্রেম ও বিরহ (আবুল ফজল এবং ফকীর উল্লাহ্-এর বিবরণ থেকে অন্ততঃ তাই মনে হয়েছে)। কখনো কখনো প্রকৃতি বর্ণনা ও নিজামুদ্দিন ঔলিয়ার (আমীর খুস্রৌর গুরু) গুণকথনও বর্ণিত হতে দেখা যায়। আমাদের এখানে একটি কথা বিশেষ ভাবে জেনে রাখা উচিত যে, আমীর খুস্রৌর খয়ালে, আধুনিক কালের খয়ালে ব্যবহার্য তান্ সরগম ছিল না। 'কওল-বচ্চে' ঘরানার বড়ে মুহম্মদ খাঁ ১৮২৪–২৫ খ্রিঃ-এ সর্বপ্রথম ফিকরাবন্দের বিস্তার থেকে গীতিকবিতার শব্দগুলি বর্জন করে নতুন 'বিস্তার' বা 'তান' (তান শব্দের অর্থ বিস্তার) সৃষ্টি করেন, খুস্রৌর খয়াল্ ছিল মধ্য ও দ্রুত লয়যুক্ত।

পঞ্চদশ শতাব্দীর মাঝামাঝি সময়ে উত্তর প্রদেশের অন্তর্গত জৌনপুরের সংগীতজ্ঞ সুলতান হুসেন শর্কী তাঁর নিজ রাজ্যে প্রচলিত 'চুটকল' নামক সংকীর্ণ শ্রেণীর প্রবন্ধের সঙ্গে আমীর খুস্রৌর কওল-খয়াল্ মিশ্রিত করে সৃষ্টি করেন 'চুটকল খয়াল' যার প্রথম তুক ছিল রাগ-তালাশ্রয়ী, কিন্তু দ্বিতীয় বা তৃতীয় কিংবা চতুর্থ তুকগুলি রাগাশ্রিত সুরে কবিতা পাঠের মতন ছিল। অর্থাৎ তাল ছিল না। কিন্তু বিস্তারে ফিক্রাবন্ধ অলংকার ব্যবহার করা হতো। পরবর্তীকালে 'কওল-বচ্চে' ঘরানার সংগীতগুণীরা ওই চুটকলা খয়াল্ কবিতা পাঠের অংশটুকু বাদ দিয়ে তালে নিবদ্ধ প্রথম তুক্ বা স্থায়ী তুক্ অবলম্বনে সৃষ্টি করেন 'অস্তাঈ খয়াল্' (অর্থাৎ স্থায়ী বা অস্থায়ী খয়াল্)।

খয়ালের প্রাচীন রূপ

খ্যাল বা খয়াল্ গান ধ্রুপদ সৃষ্টি হবার অনেক আগেই জন্মেছিল। আলাউদ্দীন খল্জীর দরবার-গুণী অমীর খুস্রৌ ১৩/১৪ শতকে পারসিক 'সাউৎ' ও 'নকস্' গানের সঙ্গে হিন্দুদের প্রবন্ধ গানের কিছু রীতি মিশিয়ে 'কওল'

নামক একপ্রকার মুসলিম অভিজাত গান তৈরি করেছিলেন। পারসিক ভাষায় 'খয়াল' শব্দের অর্থ অভিজাত বা সম্ভ্রান্ত। অমীর খুস্রৌর 'কওল' ছিল 'খয়াল' শ্রেণীর গান। পরবর্তিকালে অমীর খুস্রৌর শিষ্য প্রশিষ্য সম্প্রদায় বা দিল্লীর 'কওল্ বচ্চে' ঘরানার মুসলিম সম্প্রদায়ের গুণীরা অভিজাত বা খয়াল্ শ্রেণীর গান বলতে 'কওল'-কেই বুঝতেন। তাই অমীর খুস্রৌ উদ্ভাসিত 'কওল' গান শুধু খয়াল্ বা খ্যাল্ রূপেই প্রচারিত হতে লাগল তবে, সেই খয়াল্ গান ছিল মূলতঃ প্রেমবিষয়ক এবং মধ্যলয় কিংবা দ্রুতগতিসম্পন্ন। তাতে আধুনিককালের 'তান' বলতে কিছু ছিল না—ছিল 'ফিকরাবন্দী' নামক একপ্রকার স্বরালঙ্কার যা আজও ব্যবহৃত হয়। খয়ালের তান হচ্ছে ফিকরাবন্দীর টুকরো টুকরো অংশগুলির জোড়া লাগানো অবস্থা, যার প্রথম প্রয়োগকর্তা হলে গ্বালিয়র ঘরানার প্রখ্যাত খয়াল্ গায়ক বড়ে মুহম্মদ খাঁ। আনুমানিক ১৮৩০ খ্রিস্টাব্দের কাছাকাছি সময়ে এই 'তান' নামক দ্রুত আলংকারিক প্রয়োগের সূচনা হয়।

অমীর খুস্রৌর উত্থানের পর থেকে ভারতীয় সংগীত দুই ধারায় বিকশিত হতে শুরু করে। একটি মুসলিম ধারা, যাতে পারসিক প্রভাব অত্যন্ত বেশি ছিল। এদের স্বরগ্রাম, স্বরের নাম, প্রকৃতি এবং বীণাদি বাদ্যে পর্দা বা সারিকার বিন্যাস সবই অন্যরকম ছিল। অপর ধারাটি হচ্ছে হিন্দু ভাবধারা অনুসৃত যাতে প্রবন্ধ গানের প্রভাব ছিও প্রত্যক্ষ ও স্পষ্ট। একাদশ থেকে পঞ্চাদশ শতাব্দীর মধ্যে যেসব মুসলিম ভাবধারা প্রভাবিত গীত জন্মেছিল, তারা হল খয়াল, গুলনক্স, জাট্, গজল্, গীত, কওয়ালী, বসিৎ, সোহলা প্রভৃতি।

খুস্রৌর আবির্ভাবে যখন অভিজাত প্রভাব ক্ষুণ্ণ হতে থাকল, সেই সময়ে কালোয়াতী দেশী সংগীত প্রকাশিত হতে থাকল। অনেকে অনুমান করেন, রাগ-রাগিণী পদ্ধতি মুসলিম মোকাম পদ্ধতির অনুকরণ।

অমীর খুস্রৌই প্রাচীন খয়ালের জন্মদাতা। তাঁর উদ্ভাসিত নতুন রাগ গুণীদের কাছে (ইমন রাগ) আজও বিশেষভাবে সমাদৃত ও বহুল প্রচলিত। তিনি ভারতীয় হিন্দোল রাগ ও পারসী 'মোকাম' সম্মিলিত করে 'ইয়েমন' বা 'ইমন' রাগ সৃষ্টি করেন। তিনি কণ্ঠসংগীতে যেমন 'খয়াল্' সৃষ্টি করেন, তেমনি যন্ত্র সংগীতেও 'সেতার' যন্ত্রের উদ্ভাবন করেন। খয়াল্ গান ও সেতার কওল্-বচ্চে ঘরের সম্পত্তি বলা হয়।

চুট্‌কলা খয়ালের যুগ

অমীর খুস্রৌর কওল্ খয়াল্ ছাড়াও পরবর্তীকালে খয়ালের আরো দুটি প্রকার সৃষ্টি হয়েছিল। একটির নাম চুট্‌কলা খয়াল্ যা ১৫ শতকের প্রথমার্ধে জনশ্রুতি অনুসারে জৌনপুরের সুলতান হুসেন শর্কী চুটকল্ নামক সঙ্কীর্ণ জাতীয় প্রবন্ধের সঙ্গে অমীর খুস্রৌর ধারার সংমিশ্রণ ঘটিয়ে সৃষ্টি করেছিলেন। চুট্‌কল প্রবন্ধ উত্তরপ্রদেশেই সমধিক প্রচলিত ছিল। এতে দুটি তুক বা ধাতু থাকত যার প্রথম ধাতুতে রাগ ও তাল ব্যবহার করা হত। অন্য ধাতুটি সুরে কিন্তু তালবিহীনভাবে আবৃত্তি করতে হত। মুঘলযুগে এই চুট্‌কল খ্যাল থেকেই 'আস্তাই-খয়াল্' নামক একতুক্ বিশিষ্ট খয়াল্ জন্মলাভ করে। এইপ্রকার খয়ালে অন্তরা তুক থাকে না।

সুলতান হুসেন-কৃত বা পরিকল্পিত এই নুতন রূপের নাম যে খ্যাল তা আমরা পাই ফকীর উল্লাহর *রাগদর্পণে*। সেখানে তিনি স্পষ্টতঃ বলেছেন যে, খয়ালের সৃষ্টিকর্তা হুসেন শর্কী, খুস্রৌর গান-রীতির কথাও বলেছেন। কিন্তু শর্কীর গান-রীতি যে অন্য প্রকার তা ফকীরউল্লাহ আকারে ইঙ্গিতে বুঝিয়ে দিয়েছেন।

সুলতান হুসেনের সঙ্গে কৌল-গায়ক কওয়ালদের সাংগীতিক ব্যাপারে যোগ ছিল। যার ফলে সুলতান শর্কী একদিকে যেমন শাস্ত্র সম্পর্কে সচেতন ছিলেন, অন্যদিকে তেমনি কৌল ইত্যাদি গীতিরীতির ব্যাপারে আগ্রহী ছিলেন। এই আগ্রহ সৃষ্টিই হয়তো তাঁকে খয়াল্ সৃষ্টিতে উদ্বুদ্ধ করে, যে সৃষ্টিতে সহায়তা করেন তাঁর দরবারের কৌল-গায়করা এবং হয়তো এইভাবেই খুস্রৌর কৌল বা কবালী খয়াল্ থেকে সৃষ্টি হয় অভিজাত খয়াল্। দ্রুত সিধারখানীর কবালী তাল্ পরিবর্তিত হয়ে সৃষ্টি হয় মধ্য একতালী। ত্রিতালীর খয়ালে হয়তো এই খয়ালের উপযোগী করেই সুলতান সৃষ্টি করেন জৌনপুরী, জৌনপুরী টোড়ী, জৌনপুরী আশাবরী, জৌনপুরী বসন্ত, রামকেলী ইত্যাদী সংকীর্ণ রাগ; যে সব রাগের সামান্য বিস্তার ও ফিকরাবন্দীর মাঝখান দিয়ে চমক আর বৈচিত্র্য প্রকাশ পেতে পারে। তবুও সুলতান হুসেন শর্কীর সাংগীতিক জীবনের সমস্ত সত্য শুধু কতকগুলি অনুমানের উপর নির্ভরশীল।

ঔরঙ্গজেবের কঠোর ধর্মনীতি প্রচারের ফলে সংগীতজীবিরা ছড়িয়ে পড়লেন নানাদিকে। যাঁরা রাজানুগ্রহ পেতেন, তাঁরা তা হারালেন। বিভিন্ন রাজ্যে যাঁরা ছিলেন, তাঁদের মধ্যে কেউ কেউ রয়ে গেল বটে, কিন্তু স্থানীয় হওয়ায় তার প্রভাব বেশিদূর বিস্তৃত হল না। আর এইভাবে 'ঘরানা' নামক বস্তুটি নতুন রূপ নিয়ে আত্মপ্রকাশ করতে লাগল। তানসেন, বৈজু, গোপালের ধ্রুপদ দরবারে প্রচলিত রইল বটে, কিন্তু উৎসাহ ও পৃষ্ঠপোষকতার অভাবে তার প্রচার ও প্রতিপত্তি ক্রমে হ্রাস পেতে লাগল। ঔরঙ্গজেবের পরবর্তী বাদশাহ যাঁরা এলেন, তাঁরা ব্যসনপ্রিয়, লঘুচিত্ত হওয়ার জন্য দরবারেও তাঁদের আদর হ্রাস পেতে লাগল। খয়াল ইত্যাদি গায়নরীতি তাদের কমনীয়তা ও নূতনত্বের সহায়তায় দরবারে উচ্চ আসন অধিকার করল। ন্যামৎ খাঁ কবাল, গুলাম রসুল, মিঞা জানী, হসির খাঁ ছিলেন বংশগত অধিকারে খয়ালী, আর সদারঙ্গ, অদারঙ্গ মনরঙ্গ এঁরা ধ্রুপদী হয়েও খয়াল্ গানকে গ্রহণ করেছিলেন যুগের সঙ্গে পা মিলিয়ে চলবার জন্য।

খয়ালের স্বর্ণযুগ

সপ্তদশ শতাব্দীর প্রায় মধ্যভাগে সেনী ঘরানার ধ্রুপদী ও বীণকার সদারঙ্গ ন্যামৎ খাঁ খয়ালে রাগরূপকে স্পষ্ট করার জন্য খয়ালকে কিঞ্চিৎ শ্লথগতিসম্পন্ন করে 'কলাবন্তী খয়াল্' সৃষ্টি করেন। তবে সদারঙ্গের খয়াল্ আধুনিক খয়ালের মতন অতি বিলম্বিত ছিল না। ন্যামৎ খাঁ (সদারঙ্গ) খয়ালের স্রষ্টা হিসাবে সংগীতজগতে তানসেনের পরে স্থান পেয়ে থাকে। সদারঙ্গ গাম্ভীর্যকে চটুলতার সঙ্গে মিশ্রিত করে এমন এক অপরূপ বস্তু সৃষ্টি করলেন যা তরলতাকে দূরীভূত করে অন্ততঃ ক্ষণিকের জন্যও জীবন সম্বন্ধে একটা মূল্যবোধ এনে দিতে সমর্থ হন। সেই অপরূপ বস্তু হল 'কলাবন্তী খয়াল্' যা আমীর খুস্রৌর এবং সুলতান হুসেন শর্কীর খয়ালের সঙ্গে ধ্রুপদীয় বিশিষ্টতার মিশ্রণে তৈরী হয়েছিল। সদারঙ্গের খয়াল রচনায় আছে নায়িকাভেদ, নায়ক প্রশংসা, ঋতুবর্ণনা ইত্যাদি বিভিন্ন বিষয়ের সমাবেশ। ১৭ শতকের সাহিত্য-কাব্যে যে লীলা বর্ণনা প্রধান হয়ে উঠেছিল, সেই লীলা বর্ণনা মানবীয় প্রকৃতি নিয়ে সদারঙ্গের নায়িকাভেদে আত্মপ্রকাশ করে। তিনি বৃজভাষা, লক্ষ্ণৌবী ভাষা এবং পঞ্জাবী ভাষায় এত দক্ষ ছিলেন যে, তাঁর কবিতায় এইসব ভাষার যথেষ্ট ব্যবহার করতে বিন্দুমাত্র অসুবিধা

হত না। অমীর খুস্রৌর রচনাপদ্ধতিকে অনুকরণ করলেও সদারঙ্গ তাঁর পদ্ধতিকে উন্নততর করেন।

সদারঙ্গের প্রথম পুত্র অদারঙ্গ (জন্ম ১৭শ শতকের শেষভাগ) খয়ালের অনুশীলন করতেন। অদারঙ্গ তাঁর রচনায় নায়ক প্রশংসা কেন করেন নি, তার কারণ বোঝা যায় না যেখানে সদারঙ্গ বেশিরভাগ গানে মহম্মদ শাহর গুণকীর্তন করেছেন।

মনরঙ্গ অজ্ঞাতপরিচয়, খুব সম্ভব ইনি ১৮ শতকের দিকে জন্মেছিলেন, এবং সদারঙ্গের শিষ্য হন। মনরঙ্গ রচনাকারও ছিলেন৷ তিনি 'সাদ্‌রা' গানে নবীন রূপের প্রচার করেছেন। যাতে ধ্রুপদ-ভাব ও খ্যালের গীতিবৈশিষ্ট্য মিলেমিশে এক হয়ে গেছে। প্রকৃতপক্ষে সাদ্‌রার চলন দেখে মনে হয়, এটি কবাল গুণীদেরই সৃষ্টি, কিন্তু কে কোন সময়ে সৃষ্টি করেছেন তাই অজ্ঞাত। মনরঙ্গের সময়ে এসে এর রূপটি পরিস্কৃত হয়। মনরঙ্গ ধ্রুপদ ঘরানার সন্তান বলে এঁর খয়াল গানে ভাষায় ও ভাবে ধ্রুপদবৈশিষ্ট্য লক্ষিত হয়।

মুঘল রাজত্বের পর দিল্লীর গুণীমন্ডলী দুইভাগে বিভক্ত হয়ে ভারতের দুই অঞ্চলে আশ্রয় নেয়। শাহ সদারঙ্গের মৃত্যুর পর তাঁর দুই পুত্র ফিরোজ খাঁ ও ভূপৎ খাঁ মুহম্মদ শার সভা অলংকৃত করে রাখেন৷ ফিরোজ খাঁ 'অদারঙ্গ' নামে পরিচিত ছিলেন। তানসেনের বংশধরেরা পূর্বদিকে চলে এলেন (তাঁদের নাম পূরবীয়া) ও তাঁর শিষ্যবংশীয় গুণীজন রাজপুতনার রাজাদিগের সভায় স্থান পায়, তাদের নাম হয় 'পঁছাওয়া'।

খয়াল্ গানের আধুনিক রূপ ও ঘরানার ইতিহাস

ঘরানা কথাটি ধারাবাহিকতা ভাবযুক্ত, কোন বিশিষ্ট গায়ক যখন রাগসংগীত পরিবেশনের সময় রাগের শাস্ত্রীয় নিয়মাদি পালন করেও তাঁর গায়কীতে যদি নিজস্ব ব্যক্তিত্ব, পাণ্ডিত্য, রসোপলব্ধি প্রভৃতির বিশেষ সাক্ষর রেখে যান, তখনকার সেই প্রতিভাসঞ্জাত নতুন শৈলীর গায়কীকে ঘরানা বলে নামাঙ্কিত করা হয়। আবার কখনো কোন স্থানের নামানুসারেও ঘরানার সৃষ্টি হয়। ঘরানা রীতির সার্থক প্রকাশ ও পরিণতি মূলত ক্লাসিকাল সংগীতেই দেখা যায়। কারণ এক্ষেত্রে সৃজনাত্মক ক্রিয়াকর্মের স্বাধীনতা তথা সুরবিহারের অবকাশ অনেক বেশি।

বিভিন্ন ঘরানা সৃষ্টির সাথে সাথে হিন্দুস্থানী শাস্ত্রীয়সংগীতের ক্রমবিবর্তন ঘটাতে থাকে। পূর্বে যে সংগীতধারা ছিল তা নবরূপে বিকশিত হতে থাকে। পূর্বে সংগীতের যে 'মূর্চ্ছনা' পদ্ধতি ছিল, তা ক্রমে ঠাটে রূপান্তরিত হতে থাকে, রাগ-অঙ্গ প্রকৃতির পরিবর্তন ঘটতে লাগল, পূর্বে প্রবন্ধগীতি ছিল তা পরে পরিমার্জিত হয়ে শাস্ত্রীয় গীতশৈলীতে রূপান্তরিত হল।

খয়ালের ঘরানা বললেই কৰালদের প্রসঙ্গ এসে পড়ে। অমীর খুস্রৌর গানে যে কজন কৰালে সিদ্ধ ছিল তাঁদের মধ্যে চারজন অন্যতম। এঁরা হলেন তিলমন্ডীবালে মিঠ্ঠু খাঁর পূর্বসূরী, দিল্লিবালে বাকর আলির পূর্বপুরুষ উদয়পুরবালে মীরাবক্সের পূর্বপুরুষ, বরোলীবালে কালে খাঁর পূর্বসূরী।

পরবর্তীকালে কবাল ঘর বলতে দিল্লী ঘরকে বোঝাত। ঘর প্রতিনিধি ছিলেন বাকর আলি, আলি রজা প্রমুখ। অন্য ঘরগুলির নাম হয় নজীকাবাদ ঘরানা (বড়ে মহম্মুদ খাঁর), তিলমন্ডী ঘর (মিঠ্ঠু খাঁর), কোরা জালালাবাদ ঘরানা ইত্যাদি। আধুনিকরা দিল্লী ঘরের বিভাগে পঞ্জাব ও কৰাল ঘরকে ধরে। এই ঘর তার আস্থাই, ফিক্‌রাবন্দীর কায়দায় প্রসিদ্ধ, মধ্য ও দ্রুত লয়ের প্রচলন বেশী ছিল। আস্থাই চটুল ঢং-এর, বহিলাওয়া অঙ্গের আলাপ হত না,ঠেকায় তিনতাল, ফরদোস্ত প্রভৃতি তালের ব্যবহার ছিল, পরে সিধারখানি ঠেকার প্রচলন হয়। লক্ষ্ণৌ ঘরানা সৃষ্টি করেন কৰাল শিষ্য বংশ। এই বংশের গুণীরা হলে গুলাম রসুল। মিয়াজানী, ঝাঁকর খাঁ প্রমুখ। এই ঘরে প্যাঁচদার মুর্‌কীযুক্ত দ্রুত বিস্তার এবং কৰাল ঘরের ন্যায় ফিক্‌রাবন্দী ও বহিলওয়া ঢং-এর ব্যবহার ছিল।

একতাল, তিনতাল, ঝুমরা প্রভৃতি সহজ তালই এঁদের গানে বেশী ব্যবহৃত হত। অনেকের মতে লক্ষ্ণৌ ঘর জৌনপুর নিবাসী হুসেন শর্কীর সময় থেকে চলে আসছে। এই ঘরে পূর্বদেশীয় মধ্যলয়ের খয়ালের প্রচলন ছিল। গোয়ালিয়র ঘরের সৃষ্টি হয় নত্থন পীরবক্সের পূর্বপুরুষ থেকে। নত্থন পীরবক্স লক্ষ্ণৌ-এর প্রসিদ্ধ ধ্রুপদী তথা খয়ালী গুলাম রসুলের কাছে তালিম পান। নত্থন পীরবক্সের বংশের হদ্দু, হস্সু, নত্থু খাঁর জন্যই এই ঘরানা খ্যাতিলাভ করে। হদ্দু খাঁ পরবর্তীকালে বড়ে মুহম্মদ খাঁর অনুকরণে বোলতান, ফিক্‌রাবন্দ্, চক্রদার তান প্রভৃতির চলন আনেন।

সিকান্দারবাদে অনেক ঘরানা তৈরী হয়, তার মধ্যে রঙ্গীলে ঘর, মুজফফর খাঁর ঘর, কুতুবদ্দৌল্লার ঘরকে খুঁজে পাওয়া যায়। ফৈরাজ খাঁ রঙ্গীলে ঘরানার সন্তান হলেও আগ্রা ঘরেরই প্রতিনিধি ছিলেন।

আগ্রা ঘর সৃষ্টি করেন ঘগ্‌গে খুদাবক্স। নোম্ তোম্ প্রভৃতি বোল দিয়ে আলাপ করা, ধমারের কায়দায় ছন্দ-বাট-বোল বানানো লক্ষণীয়, এই ঘরে বিলায়েৎ খাঁর পিতা নত্থন খাঁ বিলম্বিত লয় ও দানাযুক্ত লপেট্‌তান সংযুক্ত করেন। সদারঙ্গ-ঘরের শিষ্য বদল খাঁ, ফৈয়াজ মহম্মদ খাঁ এই ঘরের সংগীতগুণী, ফৈয়াজ খাঁ এই ঘরের সম্মান ও মর্যাদা বাড়ান। তাঁর শিষ্যবর্গের মধ্যে দিলীপচাঁদ বেদী, নিসার হুসেন, পণ্ডিত রতনঝংকার, আতা হুসেন, কোলকাতার জ্ঞানেন্দ্রপ্রসাদ গোস্বামী, দীপালি নাগ প্রমুখ অন্যতম।

পঞ্জাব ঘরানা নতুন। অলিয়া ফত্তু অর্থাৎ ফলে আলি এই ঘরানার জন্মদাতা। এই ঘর থেকেই আবার পাতিয়ালা ঘরের জন্ম। অনেকের মতে বড়ে মিঞা কল্লু খাঁর শিষ্য এবং বড়ে গুলাম আলির কাকা কালে খাঁ পঞ্জাব ঘরের প্রবর্তক। বর্তমানে বড়ে গুলাম আলী এবং তার পুত্র প্রপৌত্রেরা এই ঘরের নায়ক, তাঁর পুত্র মুনব্বর আলিও এই ঘরের গায়ক। বর্তমানে এই ঘরানার প্রসূন বন্দ্যোপাধ্যায়, মীরা বন্দ্যোপাধ্যায়, জগদীশ প্রসাদ, সন্ধ্যা মুখোপাধ্যায়ের নাম উল্লেখযোগ্য।

বেনারস ঘরানা ঠাকুর দয়াল মিশ্র থেকে শুরু। এই ঘরে মনোহরজী ও হরিপ্রসাদজী বিখ্যাত। এঁরা এই ঘরের প্রধান প্রচারক। এই ঘরের পশুপতি সেবক মিশ্র ও শিবসেবক মিশ্র লয়কারীর বৈশিষ্ট্যে প্রসিদ্ধ ছিলেন। পরে ভানু মিশ্র ও রামকিষণ মিশ্র এই ঘরানাকে উজ্জ্বল করে। বর্তমানে রামকিষণজীর ছোট ভাই বিষ্ণু মিশ্র এই ঘরের ধারক।

অত্রৌলি ঘরের প্রতিনিধি অল্লাদিয়া খাঁ। ধ্রুপদের এই ঘরে জাহাঙ্গীর খাঁ খয়ালের প্রচলন করেন। অল্লাদিয়া খাঁ ফিক্‌রাবন্দী, তান মিশ্রণ করে এই খ্যাল্ ঘরানাকে অলংকৃত করেন। ঘরানার ধারক রূপে অজীজদ্দীন খাঁ কোলাপুরের নাম উল্লেখযোগ্য, এই ঘরানায় মানতোল খাঁ, গুলাম গৌস খাঁ, করিম বক্স প্রমুখ বিখ্যাত। এই ঘরের গায়কী কঠিন ও তান জটিল। শিষ্য-শিষ্যাদের মধ্যে শঙ্কর রাও সরনায়েক, ভাস্কর বুয়া, কেশরীবাঈ খেরকার এই ঘরানার নামকে উজ্জ্বল করেছেন। বিভিন্ন প্রকার টোড়ী, জয়ন্ত মঙ্গল, গোরখ কল্যাণ প্রভৃতি অপ্রসিদ্ধ কঠিন রাগ গায়নে আল্লাদিয়া খাঁ সাহেব সিদ্ধ ছিলেন।

কিরানা ঘর আসলে মিশ্র ঘর। বাজিদ আলী থেকে খয়াল ঘরের শুরু। অবদুল্ করীম্ প্রমুখ কালে খাঁর চার সন্তান খয়াল্ গাইতেন। এই অবদুল করীমই পরে দক্ষিণের বৈশিষ্ট্য মিলিয়ে আলাপ অঙ্গের প্রাধান্য দিয়ে খয়ালকে নতুন রূপদান করেন। পরে অবদুল বহীদ্ খাঁ মীড়খন্ডীর ব্যবহার করেন বহীন খাঁর চালে চিমা লয়ের প্রাধান্য লক্ষিত হয়। নতুন কিরানা ঘরের বিস্তার আলাপের ঢং, চমকদার গমকী তান-এর বৈশিষ্ট্য পরিলক্ষিত হয়। হীরাবাঈ বরোদেকর, গঙ্গুবাঈ হাঙ্গল, সরস্বতী বাঈ রানে, সওয়াই গন্ধর্ব, ভীমসেন যোশী, আমীর খাঁ প্রমুখ এই ঘরকে উন্নতির চরম শিখরে তুলেছেন।

রামপুর ঘরানার নিজস্বতা নেই। সেখানে সেনী বংশ তাঁদের সংগীত-ঐতিহ্যকে বজায় রেখে গেছেন। বাহাদুর সেন, বাকর আলী, আলি রজা, উজীর খাঁ এঁরা রামপুর ঘরের ধারক।

সহ্সোয়ান ঘরানা গ্বালিয়র ঘরের শাখা, হদ্দু খাঁর জামাতা ইনায়েৎ হুসেন খাঁ থেকে এই ঘরের সূচনা। ইনায়েৎ হুসেন বাহাদুর সেনের সরগম তারানার বৈশিষ্ট্য মিশিয়েও কবালদের টপ্পাঙ্গের তান প্রয়োগ করে এই ঘরের গায়ন-শৈলীতে বৈচিত্র্য আনয়ন করেন। উস্তাদ মুস্তাক হুসেন, ফিদা হুসেন খাঁ, হাফিজ খাঁ প্রভৃতি সংগীতগুণী এই ঘরানার ধারক ও বাহক।

বিষ্ণুপুর ঘরানা ধ্রুপদের ঘর হলেও খয়াল্ গানের প্রতি পরবর্তীকালে এঁরা আকৃষ্ট হন। স্বর্গীয় রমেশচন্দ্র বন্দ্যোপাধ্যায়, শ্রীযুক্ত সত্যকিঙ্কর বন্দ্যোপাধ্যায় ও বর্তমানে শ্রী অমিয়রঞ্জন বন্দ্যোপাধ্যায় এই ঘরের ধারাকে বহন করে চলেছেন।

উপসংহার

এইভাবে ষোড়শ সপ্তাদশ শতাব্দীতে সৃষ্ট খয়াল্ বিভিন্ন পথ পরিক্রম করে বর্তমানকালের রূপে সুস্থিত হয়েছে। খয়ালের এই পথ পরিক্রমার ইতিহাস প্রায় ৪০০–৫০০ বৎসরের। এই দীর্ঘদিনের বিবর্তনে খয়ালের অঙ্গে লেগেছে নানা যুগের নানা অলংকার। নানা মনীষী তাঁদের প্রতিভার দ্যুতিতে খয়াল গানকে ঐশ্বর্যমন্ডিত এবং গৌরবান্বিত করেছেন।

গ্রন্থপঞ্জী

১। Swami Prajnanananda, *Music of South Asian Peoples*, Ramakrishna Vedanta Math, 1979.

২। Swami Prajnanananda, *Historical development of Indian Music*, Ramakrishna Vedanta Math, 1983.

৩। Swami Prajnanananda, *A History of Indian Music*, Vol. 1 and 2, Ramakrishna Vedanta Math, 1980.

৪। ড. শ্রীকৃষ্ণনারায়ণ রতনজংকার, *লৌকিক ও রাগসংগীতের উৎস সন্ধানে*, অনুবাদ কৃষ্ণা বসু, কোলকাতা: সংগীত পরিষদ, ১৯৬৮।

৫। রাজ্যেশ্বর মিত্র, *মুঘল ভারতের সংগীতচিন্তা*, নবপত্র প্রকাশক, ১৯৮৫।

৬। রাজ্যেশ্বর মিত্র, *বৈদিক ঐতিহ্যে সামগান*, জিজ্ঞাসা, ১৯৭৮।

৭। রাজ্যেশ্বর মিত্র, *আর্য ভারতের সঙ্গীতচিন্তা*, লেখক সমবায় সমিতি, ১৯৮২।

৮। লক্ষ্মীনারায়ণ ঘোষ, *গীতবাদ্যম্*, ১ম খন্ড, কোলকাতা: প্রতাপনারায়ণ ঘোষ, ১৯৭৫।

৯। বিমল রায়, *সংগীতি শব্দকোষ*, ১ম খন্ড, কোলকাতা: পশ্চিমবঙ্গ রাজ্য সংগীত আকাদেমি, ১৯৯৬।

১০। ড. প্রদীপ কুমার ঘোষ, *সংগীতশাস্ত্র সমীক্ষা*, প্রথম পর্ব, কোলকাতা: পশ্চিমবঙ্গ রাজ্য সংগীত আকাদেমি, ১৯৯২।

১১। ড. প্রদীপ কুমার ঘোষ, *হিন্দুস্থানী সংগীতে ঘরানার ক্রমবিকাশ*, রিসার্চ ইনস্টিটিউট অব ইন্ডিয়ান মিউজিকোলজি, ১৪০৯।

১২। ড. প্রদীপ কুমার ঘোষ, *সংগীতরত্নাকর (সটীক ভাষান্তর)*, ১ম খন্ড, কোলকাতা: পশ্চিমবঙ্গ রাজ্য সংগীত আকাদেমি, ১৯৯৪।

১৩। ড. প্রদীপ কুমার ঘোষ, *ভারতীয় রাগ-রাগিনীর ক্রমবিবর্তন*, কোলকাতা: আশিস পাবলিকেশনস্, ১৪০৯।

১৪। ড. প্রদীপ কুমার ঘোষ, *দক্ষিণ ভারতীয় সংগীতের কথা*, রিসার্চ ইনস্টিটিউট অব ইন্ডিয়ান মিউজিকোলজি, ১৪০৯।

১৫। কৃষ্ণধন বন্দ্যোপাধ্যায়, *গীতসূত্রসার*, প্রথম খন্ড, এ. মুখার্জ্জী অ্যান্ড কোং, ১৩৮২।

১৬। অমল দাস শর্মা, *সংগীত মনীষা*, ১ম, ২য় খন্ড, কে. পি. বাগচী এ্যান্ড কোং, ১৯৮১।

১৭। ড. সুরেশচন্দ্র বন্দ্যোপাধ্যায়, *সংগীতরত্নাকর (সম্পূর্ণ বঙ্গানুবাদ)*, রবীন্দ্রভারতী বিশ্ববিদ্যালয়, ১৪০৮।

১৮। স্বামী প্রজ্ঞানানন্দ, *ভারতীয় সংগীতের ইতিহাস*, ১ম, ৩য় ভাগ, কোলকাতা: শ্রীরামকৃষ্ণ বেদান্ত মঠ, ১৯৯৪।

১৯। স্বামী প্রজ্ঞানানন্দ, *ভারতীয় সংগীত*।

২০। *ঐতিহাসিক ও সাংস্কৃতিক*, কোলকাতা: শ্রীরামকৃষ্ণ বেদান্ত মঠ, ১৯৮৭।

অপালা সান্যাল বসু, এম.এ. হিন্দুস্থানী শাস্ত্রীয় সংগীত, এম.এ. মিউজিকোলজি, পি.এইচ.ডি. কণ্ঠ সংগীত, রবীন্দ্রভারতী বিশ্ব বিদ্যালয়।
Email: apala70@gmail.com

‘তারানা’ এবং এর ইতিহাস

ছন্দম বিশ্বাস

ভারতীয় সঙ্গীতের ধারাগুলির মধ্যে অন্যতম একটি ধারা ‘তারানা’। পারস্য শব্দ ‘Taraneh’ থেকে ‘তারানা’-এর উৎপত্তি। আলোচনার মূল বিষয়বস্তু হল তারানা এবং এর ইতিহাস, সৃষ্টি, বিবর্তন ও বর্তমান রূপ বিশ্লেষণ। আমীর খুস্রৌর অবদান কতটা রয়েছে তাও সংক্ষেপে আলোচিত হয়েছে। এছাড়া প্রাচীন ভারতীয় সঙ্গীত রীতিতে ‘তারানা’ এবং ‘তিল্লান্না’-র কিছু তুলনামূলক আলোচনা, বিশ্লেষণ, এই দুটি ধারার সৃষ্টি এবং তাদের বিবর্তিত রূপ এই আলোচনার একটি গুরুত্বপূর্ণ বিষয়। ভারতীয় সঙ্গীতের ধারা বিবর্তনে তারানার স্থান এবং বর্তমান যুগে এর নতুন রূপ কিভাবে শাস্ত্রীয় সঙ্গীতে প্রভাব বিস্তার করেছে, এখানে আলোচিত হয়েছে।

ভূমিকা

ভারতীয় শাস্ত্রীয় সঙ্গীতের ইতিহাস অতি প্রাচীন। সঙ্গীতের প্রাচীনত্ব অন্বেষণ করলে জানা যায়, পৃথিবীর সভ্যদেশের সঙ্গীত সেই সব দেশেরই আদিম নাচ, গান, বাজনার ক্রমবিবর্তন ধারা বিশেষ। সভ্যতার আলো উদ্ভাসিত হওয়ার সাথে সাথে মানুষের জীবনে আসে অভিনব কল্পনার অবকাশ। তাই ‘আদিম’ ও ‘আদি’ সমার্থক নয়। আদিম হল সভ্যতাকামী অনুন্নত মানবগোষ্ঠী। আদি হল জনসংস্কৃতির উন্নত বুদ্ধির আলো উদ্ভাসিত হওয়া। অবশ্য ঐতিহাসিকদের বিচার বিশ্লেষণে ‘আদি’ হল প্রাচীন সংস্কৃতি। সেই ভিত্তিতে সভ্যতার সংস্কৃতিময় প্রথম সাক্ষ্য আদিম নাচ। পরবর্তী পর্যায়ে সৃষ্টি হল তালবাদ্য।

আলোচনার বিষয়বস্তু হল ‘তারানা’ হলেও ‘খেয়াল’-এর অল্প বিস্তর আলোচনা প্রাসঙ্গিক। খেয়াল গীত শৈলীতে শিল্পীর স্বতঃস্ফূর্ত ভাব প্রকাশ সর্বোপরি ছন্দের অলংকরণ বৈচিত্রবহ হলেও নান্দনিক অনুভূতি সঞ্চারে এ গান স্বতন্ত্র বৈশিষ্ট্যর ধারক তথা পরিচায়ক। ‘খেয়াল’ মূলতঃ আরবী শব্দ হলেও পারিভাষিক তাৎপর্য জানা যায়, এর অর্থ উদ্দাম ভাবনা, চিন্তা প্রসূত কল্পনা, আবার কোন কোন অর্থে মতলব বা ঝোঁক বোঝানো হয়ে থাকে। এ প্রসঙ্গে বিশিষ্ট সঙ্গীত চিন্তাবিদ শ্রদ্ধেয় দিলীপ রায় বলেছেন, “ধ্রুপদী স্থাপত্যের শাসন অগ্রাহ্য করে সুরের ফুলনিকুঞ্জ, লতাবিতান রচনা করার প্রয়াস; লতাফুল কখনো হয় প্রগলভ্ কখনো বা স্বল্পবাক্। তাই কোন খেয়ালে তান বেশী, কোন খেয়ালে কম। . . . ও যে খাম্‌খেয়ালী এটা ভুললে তো চলবে না।”[১] প্রসঙ্গান্তরে তাঁর স্বগতোক্তিতে জানা যায়— “ধ্রুপদে রাগবিস্তারের পদ্ধতি ছিল ধরাবাঁধা। তাল ছন্দও ছিল প্রধানত গাম্ভীর্যমুখী। খেয়ালের ঔদার্যগুণে এই বজ্র আঁটুনি থেকে রাগ পেল অব্যাহতি। তাই বোধহয় ক্রোধন ধ্রুপদী পিতা কুলাঙ্গার সন্তানের এহেন নামকরণ করেন।”[২]

খেয়ালের উৎপত্তি সম্পর্কে বহু মতামত রয়েছে। খেয়াল গান বলতে অনেকেই সম্পূর্ণ নতুন গায়ন শৈলী মনে করেন। কোন কোন মতে খেয়াল বাইরের দেশ থেকে আমদানি। কেউ কেউ সোজাসুজি কোন এক ব্যক্তিকে খেয়াল গানের উদ্ভাবক বলেন, একদিনেই কিন্তু খেয়াল গানের উদ্ভব হয়নি। এটি একটি ক্রমবিবর্তনের ধারা। খেয়াল ভারতবর্ষের সঙ্গীত জগতের এক অন্যতম রীতি যার উপর ভিত্তি করেই পরবর্তী ধারাগুলি সৃষ্টি। খেয়ালের সম্পূর্ণ রূপ বিকাশ কবে বা কিভাবে ঘটেছিল তা সঠিক ভাবে বলা কঠিন।

খেয়াল দুপ্রকার ছোট খেয়াল ও বড় খেয়াল। ছোট খেয়াল বা বড় খেয়াল বলতে এখানে লয়ের ভেদকে বোঝান হয়েছে। আমরা দ্রুত বা বিলম্বিত লয়ে খেয়াল পরিবেশন করে থাকি। বিলম্বিত লয়ে যে তালগুলি ব্যবহার করা হয় তার মধ্যে ঝুমরা, একতাল, ত্রিতাল, ঝাঁপতাল উল্লেখযোগ্য। লয়ের ভিত্তিতেই খেয়ালের দুটি রূপ গঠিত হয়েছে। গুণী শিল্পীগণ প্রথমে বিলম্বিত লয়ে খেয়াল পরিবেশন করেন এবং পরবর্তী পরিবেশনায় ওনারা দ্রুতলয়ে ছোট খেয়াল পরিবেশন করেন। সাধারণত খেয়াল পরিবেশনার শেষে তারানা গাওয়া হয়ে থাকে।

ভারতীয় সঙ্গীতের ধারা দুটি ভাগে বিভক্ত। উত্তর ভারতীয় ও দক্ষিণ ভারতীয়। উত্তর ভারতীয় সঙ্গীতের মধ্যে আমরা খেয়াল এবং পরবর্তীকালে ‘তারানা’ ধারাটির প্রকাশ পাই। দক্ষিণ ভারতীয় সঙ্গীতে ‘তিল্লান্না’ এই ধারাটি লক্ষণীয়। ‘তারানা’ ও ‘তিল্লান্না’ এই দুটি পদ্ধতি বা ধারা কিভাবে বিকশিত হয় এ নিয়ে একটি ছোট গল্প লোক মুখে প্রচলিত রয়েছে। গল্পটি এরূপ—“আলাউদ্দিন খিলজীর শাসন কালেই গোপাল নায়েক ও আমীর খুস্রৌ বিরাজমান ছিলেন। দাক্ষিণাত্যের রাজা দেবগিরি রাজরামচন্দ্রের সভা গায়ক ছিলেন গোপাল নায়েক। খিলজীর কাছে পরাজয়ের পর রাজরামচন্দ্র যুদ্ধবন্দী হিসেবে দিল্লীতে প্রত্যাবর্তণ করেন। সেই জন্য সুলতানের মনোরঞ্জন হেতু রাজরামচন্দ্র তার সভাগায়ক গোপাল নায়ককে প্রস্তাবিত করেন। সুলতান গোপাল নায়কের গানে মুগ্ধ হয়ে তাঁকে দরবারের গায়ক হিসেবে গ্রহণ করেন। আমীর খুস্রৌ সেই দরবারেই সভা গায়ক ছিলেন। একদা গোপাল নায়ক সুলতানকে তাঁর গান পরিবেশনকালে আমীর খুস্রৌ গোপাল নায়কের গানটি সম্পূর্ণ শোনেন। কিন্তু ভাষাগত দিক থেকে আমীর খুস্রৌ কিছুই বুঝতে পারেননি। কিন্তু পরমুহূর্তে খুস্রৌ সুলতানের সামনে সেই সুরেই পারস্য ভাষায় গানটি পরিবেশন করে নিজের প্রতিপত্তি স্থাপন করেন। অনেক ঐতিহাসিকের মতে এখান থেকেই ‘তারানা’-এর সৃষ্টি।”[৩]

তারানার ইতিহাস

তারানা গানের জন্ম কথা নিয়ে আলোচনা করার পূর্বে তারানার বৈশিষ্ট্যগুলি একবার আলোচনা করে নেওয়া যেতে পারে। আমরা সকলেই জানি গানের অপরিহার্য তিনটি অঙ্গ রয়েছে, যথা—স্বর, পদ ও তাল। তারানা গানের পদ বলতে ‘না, দিম, তানা, নোম’ ইত্যাদি নিরর্থক শব্দগুলিকে বুঝি। তা বলে

তারানা কেবল মাত্র নিরর্থক শব্দ দ্বারা গঠিত তা নয়, তারানার অর্থযুক্ত পদও থাকতে পারে। নিরর্থক শব্দ বলতে তারানার ক্ষেত্রে স্বরযুক্ত (সা, রে, গ, ম, ইত্যাদি পদ), পাট-যুক্ত (অর্থাৎ নৃত্যের বোল বা তালবাদ্যের পদ) শব্দ বুঝি। তারানার বাণীর মধ্যে অন্ততঃ একটি ধাতুতে না, তা, নোম, তাদা, তানি, ইত্যাদি নিরর্থক বোল থাকতেই হবে। উদাহরণ স্বরূপ উস্তাদ আমীর খাঁ সাহেবের মেঘ রাগের তারানাটি উল্লেখ করা যেতে পারে—

স্থায়ী
"ইতা দিম তা দিম তা দেনো
তা নানানান দেরে
তাদেনো আলালী নালী।"

অন্তরা
"কবরে তাঁর সয়ন চম
গুল গুলো গুল ফসলে বামন
ইয়ার বসন গুলফান।"[৪]

খাঁ সাহেবের এই তারানাটি গঠন গত দিক থেকে একেবারে সঠিক। স্থায়ী ভাগটি কিছু নিরর্থক শব্দ দ্বারা গঠিত হয়েছে। অন্তরা কিছু অর্থযুক্ত পদ দ্বারা গঠিত হয়েছে। অর্থাৎ তারানা অর্থহীন পদ বা অর্থযুক্ত পদ উভয় দ্বারা গঠিত হয়েছে। অর্থহীন পদ বা অর্থযুক্ত পদ এই প্রসঙ্গে উস্তাদ আমীর খাঁ সাহেবের একটি সাক্ষাৎকার,[৫] যেটি লন্ডন শহরে নেওয়া হয়েছিল এবং এই সাক্ষাৎকারে তারানার বোলকে পূর্ণরূপে ওস্তাদজী অর্থহীন বলেননি। তিনি ভারতীয় শাস্ত্রীয় সঙ্গীতের গ্রন্থকারদের কথা উল্লেখ করে বলেছেন; তাঁদের গ্রন্থে তারানাকে অর্থহীন বলা উচিৎ হয়নি। প্রসঙ্গত তিনি একথাও বলেন, তারানায় ব্যবহৃত বোলের ভাষা জ্ঞান না থাকার জন্য হয়তো ওনারা গ্রন্থে তারানাকে অর্থহীন বলেছেন। তারানার বাণীর ক্ষেত্রে ভারত ও পারস্য দেশের প্রভাব খুবই লক্ষ্যণীয়। এখন উদাহরণ স্বরূপ দুটি তারানার বাণী বিশ্লেষণ করা যাক।

রাগ—মারোয়ার ওপর আধারিত একটি বন্দিশ, তাল ত্রিতাল

স্থায়ী
"না রিতুম তানা দে না
তানা দেরে না, তানা দেরে না দিম্
দিম্ তানা দেরে না।।"

অন্তরা
"তানা দেরে দিম্ তা, দিম্ তানা দেরে না
তা নানা দেরে দেরে না, তা কেটে তাক দিম্
দেরে না।"

এই তারানাটির বাণী বা পদগুলি 'না, দিম, তুম, দেরে' দ্বারা গঠিত। এই বাণীগুলি অর্থহীন। আবার তারানাটির অন্তরা ভাগের শেষ লাইনে পাখোয়াজের বোল যোগ করা হয়েছে।

এবার আমীর খাঁ সাহেবের পূর্ব উল্লিখিত মেঘ রাগের তারানাটিতে 'নানা, দেরে, তাদানে, আলী, ইআলী' এই বোলগুলি ব্যবহার করা হয়েছে। এই বোলগুলির অর্থ কিন্তু খাঁ সাহেব তার সাক্ষাৎকারে বিশ্লেষণ করেছেন। এখানে তিনি ঈশ্বরের কথা পরম আত্মার কথা উল্লেখ করেছেন। অন্তরাতে যে বাণী রয়েছে তা তিনি ফার্সী ভাষাতে রচনা করেছেন। এই ফার্সী ভাষার অর্থ সকলের কাছে বোধগম্য নয়। তিনি কিন্তু সাক্ষাৎকারে এর অর্থ বুঝিয়ে বলেছেন—পরম আল্লার কাছে আমরা কৃতজ্ঞ যে তিনি প্রকৃতির এই সুন্দর রূপ দিয়েছেন।

খাঁ সাহেব তাঁর আরেকটি সাক্ষাৎকারে[৬] কিছু কিছু শব্দের অর্থ আমাদের কাছে তুলে ধরেন।

'দান্ তান্ আ' অথবা 'দারতানা'-এর অন্তর্নিহিত মানে 'আমার দেহে প্রবেশ করো।'

'ইয়া আল্লা' দ্রুত লয়ে উচ্চারিত হয়ে শ্রোতার কানে 'ইয়ালী' শোনায়। যার মানেই হয়না। কিন্তু 'ইয়া আল্লা' অর্থ যুক্ত।

'ও দানি' মানে 'ও জানে'।

'তু দানি' – মানে 'তুমি জানো'। . . . ইত্যাদি।

সুতরাং দেখা যাচ্ছে সর্বক্ষেত্রে যে তারানাএ বাণী অর্থহীন তা নয়। দ্রুত লয়ে তারানা গাওয়ার জন্য কিছু কিছু শব্দগুলি একত্রিত হয়ে মনে হয় অর্থহীন। বিশেষ করে 'আলি,' 'ইয়ালী,' এই প্রকার শব্দগুলি মাঝে মাঝে দুবার বা তিনবার উচ্চারিত হয়ে অন্য আরেকটি শব্দের সৃষ্টি হয়, কিন্তু তা নয়।

উপরিউক্ত দুটি তারানার বোল বিশ্লেষণ করে আমরা পরিষ্কার ভাবে দুটি সঙ্গীত ধারার প্রভাব বুঝতে পারি। এ প্রসঙ্গে আরেকটি তথ্য দেওয়া খুবই বাঞ্ছনীয়, সেটি হল *নাট্যশাস্ত্র*। নাট্যশাস্ত্রেও ছন্দ ও তাল প্রধান গান্ধর্বীয় প্রকরণগীত গুলির উদাহরণে দেখা যায় নিরর্থক পদের ব্যবহার। এখানে আমরা বলতে পারি প্রাচীন কাল থেকেই এই সকল নিরর্থক পদের ব্যবহার করে সঙ্গীত রচনা হয়ে এসেছে। যার বর্তমান রূপ 'তারানা' বা দক্ষিণ ভারতীয় 'তিল্লানা'। তবে তারানার ক্ষেত্রে যে ইসলামিক / পারস্য সঙ্গীত ধারার প্রভাব রয়েছে তা কিন্তু অগ্রাহ্য করা যাবেনা, এবং তা সম্পূর্ণরূপে অর্থহীন পদ দ্বারাই যে গঠিত তাও না।

বর্তমানে কিছু কিছু গুণীজন তারানা গায়ন রীতি প্রসঙ্গে ধ্রুপদ-ধামার গায়ন রীতির প্রসঙ্গ তুলেছেন। কিন্তু এই প্রসঙ্গ একেবারেই অপ্রাসঙ্গিক। কারণ স্বরূপ বলা যেতে পারে, ধ্রুপদ চারটে তুক্ (অস্থায়ী, অন্তরা, সঞ্চারী, আভোগ) দ্বারা গঠিত হয়। অবশ্য দুই তুক্ যুক্ত ধ্রুপদ ও রয়েছে। ধ্রুপদের যতই বিবর্তন হোক না কেন তার পদ রচনায় এমন কিছু বৈশিষ্ট্য থাকতে হবে, না হলে সেটি ধ্রুপদ বলে বিবেচিত হবে না। ধ্রুপদের মধ্যে 'না, দ্রে, নুম,' ইত্যাদি বাণী থাকলেই যে তারানার সাথে কোন যোগসূত্র আছে তা কিন্তু নয়। ধ্রুপদ গানের আলাপ অংশেই 'না, তোম, নুম,' এই বাণীগুলির বেশী ব্যবহার লক্ষ্য করা যায়। কিন্তু ধ্রুপদ গানের মূল দুই তুক্ (অস্থায়ী ও অন্তরা) এর বাণীগুলি বহুক্ষেত্রে রামায়ণ-মহাভারতের সত্য ঘটনা অবলম্বনে গঠিত হয়। এছাড়া তাল প্রসঙ্গে বলা যেতে পারে ধ্রুপদ পরিবেশিত হয় ঢিমা লয়ে, কিন্তু তারানা দ্রুত লয়ে পরিবেশিত হয়।

ধামারের ক্ষেত্রেও গানের মাতুতে অর্থাৎ কাব্য অংশে যদি হোরি বা বসন্ত উৎসবের উল্লেখ না থাকে, সে গান কিছুতেই ধামার বলে বিবেচিত হবে না। এখানেই ধামার ও তারানার মধ্যে কোন সম্পর্ক স্থাপন করা যায়না বা যাবেনা। একটা কথা সবসময় মনে রাখা উচিৎ, ধ্রুপদ বা ধামার পরিবেশন এবং তারানা পরিবেশনের চলন বহু ক্ষেত্রেই আলাদা।

এবার 'তারানা' গানের উৎস সম্পর্কে কিছু আলোকপাত করা যাক।

বর্তমান যুগের গবেষকদের মতে তারানা গানের স্রষ্টা হলেন আমীর খুস্রৌ। ১২৫০ খ্রিষ্টাব্দে এটোয়া জেলার অন্তর্গত পাতিয়ালাতে এক সম্ভ্রান্ত তুর্কী পরিবারে এই মহান সঙ্গীতজ্ঞ জন্মগ্রহণ করেছিলেন। ভারতীয় শাস্ত্রীয় সঙ্গীতের প্রতি তাঁর এক বিশেষ আগ্রহ ছিল, যা বহু গ্রন্থে সঙ্গীতজ্ঞরা উল্লেখ করেছেন। আমীর খুস্রৌ পারস্য দেশের সঙ্গীতেও পারদর্শী ছিলেন। এর ফলে ভারতীয় শাস্ত্রীয় সঙ্গীত পদ্ধতি এবং পারসিক সঙ্গীত পদ্ধতির এক মিশ্রণ ঘটাতে তিনি সক্ষম হয়েছিলেন। তাঁর সৃষ্ট বহু রাগ পারসিক শৈলী দ্বারাই গঠিত হয়েছে। ঠিক এমনি ভাবেই 'তারানা' গানের উৎস আমীর খুস্রৌর হাত ধরেই ঘটেছিল আমরা অনুমান করে নিতে পারি।

ভারতীয় শাস্ত্রীয় সঙ্গীতে তারানা গান একটি উল্লেখযোগ্য গীত হলেও, অতীতের সংস্কৃত ভাষায় লেখা কোন সঙ্গীতশাস্ত্রে কিন্তু তারানা গানের উল্লেখ নেই। না থাকার কারণ স্বরূপ বলা যেতে পারে হিন্দু সঙ্গীতগুণীদের কাছে এই ধরণের গীত গুলি ম্লেচ্ছ-গীত বলেই বিবেচিত হয়ে এসেছিল। তাছাড়া খেয়াল রীতিতে আমীর খুস্রৌ-এর অনুগামী কওয়াল-বচ্চা ঘরানার গায়করা তারানা গাইতেন। সেই গীতকে হিন্দুগুণীজন বিশুদ্ধ রাগ সঙ্গীত বলে মানতেন না। মুসলিম সঙ্গীত-শাস্ত্রীদের মধ্যে আবুল ফজল্, ফকীর উল্লাহ্ এবং মীর্জা খাঁ তাঁদের রচিত গ্রন্থে তারানা গানের উল্লেখ করেছেন।

১৬০২ খ্রিষ্টাব্দে প্রকাশিত আবুল ফজল্ রচিত *আইন-ই-আকবরী* গ্রন্থে বলা হয়েছে—দিল্লীতে যে গীত গাওয়া হয় তার নাম 'কওল' ও 'তারানা'। আমীর খুস্রৌ দহলবী (দিল্লীর বাসিন্দা) সমুত ও তাতার নামক দুজন গায়কের মুখে শোনা তাঁদের ভাষার গীত ভেঙ্গে এই ধরণ দুটি (কওল ও তারানা) প্রবর্তন করেন এবং এই উদ্দেশ্যে ফার্সী সাউৎ, নক্স্—এই সকল গীত পদ্ধতি এবং হিন্দী গীত পদ্ধতি অবলম্বন করেন।"[৭]

একইভাবে ফকীর উল্লাহ তাঁর গ্রন্থ *রাগদর্পন* এবং মীর্জা খাঁ তাঁর গ্রন্থ *তুহ্ফাতুল হিন্দ* তে তারানার কথা উল্লেখ করেছেন। এই তিনজন মুসলিম সঙ্গীত শাস্ত্রীর বিবরণ থেকে বোঝা গেল যে আমীর খুস্রৌ দিল্লীতে সমুত ও তাতার নামক দুই গায়কের কাছ থেকে শেখা সাউৎ ও নক্স্ নামক পারসিক গীতের সঙ্গে হিন্দুদের গীত (প্রবন্ধ গানের কোন প্রকার) মিশ্রণ করে 'কাওল' ও 'তারানা' গানের সৃষ্টি করেন।

আমীর খুস্রৌ তাঁর প্রতিটি তারানায় ফার্সী ভাষা ব্যবহার করেছেন। যা ছিল মূলত সুফী সাধনার গূঢ়তম নির্যাস। সঙ্গীতের যে রস তার কোন ভাষা হয়না। মানুষ সুরের প্রতি আকৃষ্ট হয় বেশী। কিন্তু ভাষার সঠিক জ্ঞান সঙ্গীতের মাধুর্য্যকে আরও বাড়িয়ে তোলে। গানের বাণী ছাড়া গানটি সম্পূর্ণ হয়না। কিন্তু বাণী ছাড়াও গান হয়। যেমন ধ্রুপদের বা খেয়ালের আলাপের অংশ। এখানে বাণী না থাকলেও সুর রয়েছে। শিল্পী সাধারণত ধ্রুপদের আলাপে নুম, তা, দিম, এই শব্দগুলি ব্যবহার করেন। আবার খেয়ালের ক্ষেত্রে 'আ'-কার। 'তোম তায় দিম'—শ্রবণে এই অংশটির মানে না থাকলেও, এর গভীর আধ্যাত্মিক অর্থ রয়েছে। যে কোন তারানাই অতি দ্রুত লয়ে গাওয়া হয়ে থাকে। তারানার বেশীরভাগ শব্দই ফার্সী ভাষা থেকে নিঃসৃত।

তারানার বৈশিষ্ট্য

১। তারানা দ্রুত ও অতি দ্রুত লয়ে পরিবেশিত হয়ে থাকে। খেয়াল পরিবেশনের শেষ ভাগে তারানা গাওয়া হয়।

২। তারানার কিছু বোল বা বাণী ফার্সী ভাষার থেকে নেওয়া হয়ে থাকে। বাণীগুলি যে সম্পূর্ণ রূপে অর্থহীন তা নয়।

৩। তারানার বাণীর ক্ষেত্রে যন্ত্রসঙ্গীতের বোলও ব্যবহার করা হয়ে থাকে। বিশেষ করে মৃদঙ্গ বা পাখোয়াজের বোল।

৪। খেয়ালের দ্রুত বন্দিশের মত তারানারও দুটি ভাগে বিভক্ত; যথা স্থায়ী ও অন্তরা।

৫। তারানার ব্যবহৃত তালের মধ্যে ত্রিতাল ও একতাল বিশেষভাবে উল্লেখযোগ্য।

পারস্য সভ্যতার প্রভাব

আমীর খুস্রৌ পারসীক গীতের সঙ্গে হিন্দু গীত প্রবন্ধ মিশ্রণ ঘটিয়ে তারানার সৃষ্টি করেছিলেন। সঙ্গীত শাস্ত্রে এই কথা উল্লেখ করা হয়েছে। উস্তাদ আমীর খাঁ সাহেবের সাক্ষাৎকার থেকে আরও পরিষ্কার একটি তথ্য পাওয়া যায় সেটি হল 'রুবাইদার তারানা'। 'রুবাই' ফারসী ভাষায় রচিত চতুষ্পদী কবিতা। এ প্রসঙ্গে আমীর খুস্রৌ রচিত একটি তারানা উল্লেখ করা যেতে পারে—

"ইয়ারে মন বিঁয়া বিঁয়া
দেরে তা না দিম
তানানা দিম তুম তানানানা"

বহু পণ্ডিতগণ মনে করেন তারানার বাণী অর্থহীন। কিন্তু তা নয়, কারণ পারস্যের রুবাই থেকে বাণী নিয়ে তৈরি হয়েছিল রুবাইদার তারানা। আমীর খাঁ সাহেব তাঁর সাক্ষাৎকারে রুবাইদার তারানার উল্লেখ করেছেন। ভাষাজ্ঞান না থাকার জন্য বহু মানুষের কাছে তারানার বাণীর অর্থ বোঝা কঠিন ছিল।

ভারতীয় সভ্যতার প্রভাব

- নির্গীত—ভারতের নাট্যশাস্ত্রে 'নির্গীত' এর উল্লেখ পাওয়া যায়। নির্গীত কোন গীত বিশেষ নয়। 'সপ্তগীত,' যা ছিল বাদ্যযন্ত্রের বাণীর সমন্বয়ে গঠিত। 'নির্গীতের বাণী কিছু অর্থহীন শব্দ দ্বারা গঠিত হয়েছিল। অর্থহীন বাণী দ্বারা গঠিত হলেও এর মধ্যে ছন্দ ও লয়ের সমন্বয় ছিল। বর্তমান যুগের তারানা এর থেকেই কি অনুপ্রাণিত তার কোন সঠিক প্রমাণ নেই। তারানার বাণী যেমন অর্থহীন বলে ধরে নেওয়া হয়েছে ঠিক তেমনি নির্গীতের বাণীগুলিও অর্থহীন বলে মনে করা হয়। 'তাই তাকা তম,' 'দিম্ তুম' প্রভৃতি বাণীগুলি নির্গীতে ব্যবহৃত হতো। নির্গীত বর্তমানে নাচের সাথে যুক্ত, যা নির্গীত নৃত্য বলে পরিচিত।
- খেয়ালনুমা—তারানা বা তিল্লান্না দ্রুত লয়ে পরিবেশিত হয়ে থাকে। কিন্তু বহু সঙ্গীত শাস্ত্রে খেয়ালনুমার উল্লেখ পাওয়া যায় যার লয় ছিল অতি বিলম্বিত। খেয়ালনুমার বোল ছিল তারানার মতো। তারানা দ্রুত লয়ে এবং খেয়ালনুমা বিলম্বিত লয়ে পরিবেশিত হতো।
- তিল্লানা—দক্ষিণ ভারতীয় শাস্ত্রীয় সঙ্গীতের অনেকগুলি সঙ্গীতের ধারা যেমন—কৃতি, পদম, জাবলী, বর্ণম প্রভৃতি। তিল্লান্না একটি দক্ষিণ ভারতীয় সঙ্গীতের ধারা। প্রতিটি ধারারই কিছু কিছু আলাদা

বৈশিষ্ট্য রয়েছে। তারানা এবং তিল্লান্না বহু ক্ষেত্রে এক হলেও কিছু কিছু ঐতিহাসিক মনে করেন প্রাচীন প্রবন্ধ গান থেকে তিল্লান্নার সৃষ্টি। তিল্লান্নার সৃষ্টিকাল নিয়েও অনেক মতবিরোধ রয়েছে। সৃষ্টিকাল এবং সৃষ্টির উৎস নিয়ে এখনও গবেষণা চলছে।

তারানার বাণীর মতো তিল্লান্নার বানীও 'তুম,' 'তানা,' 'দিম' দ্বারা গঠিত হয়েছে। তিল্লান্না দ্রুত এবং অতি দ্রুত লয়ে পরিবেশিত হয়। বীরভদ্রায়, অষ্টাদশ শতাব্দীর তিল্লান্নার অন্যতম সৃষ্টিকর্তা বলে উল্লেখ রয়েছে। যদিও তিল্লান্নার সৃষ্টি ইতিহাস অনেক প্রাচীন। তিল্লান্না বর্তমান রূপের সৃষ্টিকর্তা হতে পারেন বীরভদ্রায় কিন্তু তিল্লান্না সূত্র লুকিয়ে ছিল প্রাচীন প্রবন্ধ গানে।

তিল্লান্না পরিবেশিত হয় মূলত কণ্ঠ সঙ্গীতে ও নৃত্য এর সাথে। তিল্লান্না শিল্পীরা নিজেদের পরিবেশনার শেষ ভাগে করে থাকেন। যা খুব দ্রুত লয় এবং ছন্দ দ্বারা গঠিত হয়। শ্রোতাদের কাছে খুবই শ্রুতিমধুর ও চমকপ্রদ হয় তিল্লান্না।

তারানার বর্তমান রূপ

তারানার সৃষ্টি থেকে বর্তমান কালের সময়সীমা প্রায় ৭০০ বছর। তারানা সৃষ্টি ও তার বিবর্তন খুবই বৈচিত্র্যময়। তারানার প্রাচীন রূপ ও বর্তমান রূপের মধ্যে কিছু কিছু পার্থক্য লক্ষণীয়। বিশেষ করে বাণীর ক্ষেত্রে এই পার্থক্য লক্ষ্য করা যায়। আদি তারানায় ফারসী ভাষার প্রভাব খুব বেশী লক্ষ্য করা যায়। সে তুলনায় বর্তমানে তারানার বোল ধ্রুপদাঙ্গের বোল দ্বারা রচিত। বাণীগুলির মধ্যে 'দিম,' 'নোম্,' 'তা,' 'নানা' এগুলি বেশী লক্ষ্যনীয়। রুবাইদার তারানা আজকাল আর তেমন শোনাই যায় না। কিছু বন্দীশ আছে যেগুলি ওস্তাদ আমীর খান সাহেব রুবাইদার তারানা বলে উল্লেখ করেন, যেমন—মেঘ রাগের একটি তারানা: (তাল—একতাল)।

স্থায়ী
"ইতা দিম্ তা দিম্ তা দে না
তানা দেরে না দিম তানা
আলি আল্লা।"

অন্তরা
"অঞ্জুমানে সয়ন্ চম
গুল গুল গুল ফসলে বাহার
সাকীর মতুরী বমান, ইয়ার বনাস
গুলফাম।"[৮]

আরেকটি তারানা—(১৯৯২) উস্তাদ রশিদ খান

রাগ—ইমন, তাল—একাতাল

স্থায়ী
"তা নুম দির দির তাদিয়ানা দে তাদারে
তাদানি অতি তানা নুম
তানানি তানি তারে তারে তাদারে তাদারে
দের দের তিলানা দের দের তারে তানি
তুম তানা দিম তানা, তা দা রে তাদ্র তানি।"

অন্তরা
দে দে তিলানা, দে দে তিলানা
তাদিয়ানা রে তাদিয়ানা রে;
ধি ধি না ঘ্রান ধুম কেটে তাক তাক ঘ্রান ধুম কেটে তাক
ঘেরেনা ঘেরে নাক তেরেকেটে ধা।"[৯]

উস্তাদ রশিদ খানের তারানার বোল বাণীর মধ্যে 'আদি তারানার বোল, তিল্লান্না বোল এবং অন্তিমে পাখোয়াজের বোল মিশ্রিত। এই তারানাটির মধ্যে সম্মিলিত একটি রূপ লুকিয়ে আছে। এরকম বহু তারানা রয়েছে যেগুলি এখন প্রচলিত রয়েছে।

রাগ মালকোষ-এর ওপর ত্রিতালে নিবদ্ধ আরেকটি বন্দীশের স্বরলিপি নিম্নে দেওয়া হল—

রাগ – মালকোষ
তাল- ত্রিতাল
স্থায়ী
না দির দির তা,দিম তা না দেরে না,
দির দির অনা দেরে না,অনা দেরে দেরে না।

০	৩	x	২
সা মম গ ম	- সা নি সা	ধ – নি ধ	গ ম গ সা
না দির দির তা	১ দি ম তা	না ১ তা না	দে রে না ১
০	৩	x	২
গ গ ম ধ	নি নি সা -	সা নি ধ ম	গ ম গ সা
দির দির তা না	দে রে না ১	তা না দে রে	দে রে না ১

অন্তরা
উদানী তাদানী তানি, দিম তনা দেরে না,
তনা দেরে না তনা, তানা দেরে দেরে না।।

০	৩	x	২
গ গ ম ম	ধ ধ নি নি	সা সা সা সা	গ সানি সা -
উ দা নী তা	দা নী তা নি	দি ম তা না	দে রে১ না ১
০	৩	x	২
ধ নি সা গ	ম গ সা সা	ম গ নি ধ	ম গ সা -
তা না দে রে	১ না তা না	তা না দে র	দে রে না ১

'তারানা,' 'তিল্লান্না,' 'খেয়ালনুমা,' 'নির্গীত' ধারাগুলি একে অপরের সাথে কোন না কোন ভাবে যুক্ত। তারানার ইতিহাস ৭০০ বছর পুরোনো হলেও অন্যান্য বহু সঙ্গীত শাস্ত্রে তারানার মতো প্রতিচ্ছবি লক্ষণীয়। সঠিক সংরক্ষণ না থাকার দরুণ বহু তথ্য হয়তো আজও অজানা রয়েছে।

তথ্যসূত্র

১। ড. উৎপলা গোস্বামী, *ভারতীয় উচ্চাঙ্গ সঙ্গীত*, ২য় খন্ড, কোলকাতা: দীপায়ন, ২০১৫, পৃ.১৪।

২। দিলীপকুমার রায়, *সাঙ্গীতিকী*, কোলকাতা, ১৯৩৮, পৃ.৪৯।

৩। M. R. Goutam, *The Musical Heritage of India*, Munshiram Mohanlal Publishers, 2002।

৪। Ustad Amir Khan (Recorded album 'TASKEEN,' 2017).
৫। https://youtube/HatNtgCuA-O
৬। https://youtube/colvcyWbE
৭। শ্রী রাজেশ্বর মিত্র, *মুঘল ভারতের সঙ্গীতচিন্তা*, কোলকাতা: নবপত্র, ১৯৮৫, পৃ.১৩।
৮। Ustad Amir Khan, op.cit.
৯। https://youtu.be/1gaNtsVAefQ

গ্রন্থপঞ্জি

১। S. C. Bandyopadhya, *Sangeet Ratnakar Saragadeli*, Kolkata: Rabindra Bharati University, 1972.
২। V. N. Bhatkhande, *Karamika Pustaka Malika*, Hathras Sangeet Karyalaya, 1968–73.
৩। H. Hirlekar, *Nuances of Hindustani Classical Music*, Unicorn Book, 2010.
৪। M. R. Goutam, *Evolution of Raga and Tala in Indian Music*, Munshiram Mohanlal Publishers, 1993.
৫। B. Roychaudhuri, *The Dictionary of Hindustani Classical Music*, 2000.
৬। Debabrata Dutta, *Sangeet Tattwa*, 1st and 2nd part, Barti, 2011.
৭। Dr. Utpala Goswami, *Bharatiya Uchachanga Sangeet*, 1st and 2nd part, Deepayan, 2015.
৮। ড. বিদ্যুৎশিখা মুখোপাধ্যায়, *সঙ্গিতজ্ঞকোষ*, কোলকাতা: নীলশিখা, ২০১৫।
৯। বিমলকান্তি রায়চৌধুরী, *ভারতীয় সঙ্গীতকোষ*, কোলকাতা: সাম্প্রতম, ১৯৫৫।
১০। Dr. Pradip kumar Ghosh, *Sangeet Shastra Samiksha*, Part II, Kolkata: Rajya Sangeet Academy, 2005.
১১। প্রভাতকুমার গোস্বামী, *ভারতীয় সঙ্গীতের কথা*, কোলকাতা: আদিনাথ ব্রাদার্স, ২০০৫।
১২। www.itcsra.org (N.D)

ছন্দম বিশ্বাস, গবেষক, বেঙ্গল মিউজিক কলেজ, কোলকাতা বিশ্ববিদ্যালয়, তত্ত্বাবধায়ক: ড. সাস্বত রায়।
Email: chhandam07@gmail.com

সঙ্গীতের রসাস্বাদনে আনদ্ধ বাদ্যের গুরুত্ব

অনুরূপা হাজরা

তালবৈচিত্র্য ও ছন্দবৈচিত্র্যের মাধ্যমে শ্রোতার মনে রস তথা সঙ্গীতের সৌন্দর্য্যবোধ জাগরিত করা যায়। তাল ও লয়ের প্রকাশের অন্যতম মাধ্যম হল আনদ্ধ বাদ্য। প্রাচীন বাদ্যযন্ত্রগুলি নানা বিবর্তনের পথ ধরে নবরূপ পরিগ্রহ করে বর্তমান আনদ্ধ শ্রেণীর বাদ্যযন্ত্রে পরিণত হয়েছে। গীত ও নৃত্যের প্রকাশে বাদ্যযন্ত্র প্রয়োজন। নাট্যসঙ্গীত তথা নাট্যকলাকে সজীব ও প্রাণবন্ত করে ফুটিয়ে তোলার জন্যও বাদ্যযন্ত্রের বিশেষতঃ আনদ্ধবাদ্যের প্রয়োগ অতি আবশ্যক। সঙ্গীতের পরিপূর্ণ রসাস্বাদনে আনদ্ধবাদ্য একটি অনস্বীকার্য অঙ্গ।

ভূমিকা

সকল শিল্পকর্মে রস অনিবার্য। রসবোধ সৌন্দর্য্যবোধের পরিচয় বহন করে। সেদিক থেকে দেখলে সঙ্গীতে রস অত্যাবশ্যক বিষয়। সঙ্গীত হল গীত, বাদ্য ও নৃত্য—এই ত্রিবিধ কলার সমন্বয়। তিনটি কলা-ই একে অপরের সাথে অঙ্গাঙ্গীভাবে জড়িত। আর এই তিনটি কলার ক্ষেত্রেই রস প্রযোজ্য। উক্ত তিনটি কলার মধ্যে কণ্ঠ সঙ্গীত প্রধান। তবে সঙ্গীতের ক্ষেত্রে বাদ্যযন্ত্রের স্থান কণ্ঠসঙ্গীতের থেকে কোন অংশে কম গুরুত্বপূর্ণ নয়। বস্তুত ভারতীয় কণ্ঠ সঙ্গীতের মতো যন্ত্র সঙ্গীতেরও উদ্ভব ও বিকাশের সুপ্রাচীন ইতিহাস রয়েছে। অনুমান করা হয় যে, কণ্ঠ সঙ্গীতের পূর্বে যন্ত্রসঙ্গীতের আবির্ভাব ঘটেছিল। কারণ, প্রাচীন যুগের সঙ্গীতের নিদর্শনাদি থেকে প্রমাণিত হয় যে, মানুষের প্রয়োজনে প্রথম বাদ্যযন্ত্রের উদ্ভব ঘটেছিল এবং তার সাথে সাথে নৃত্যের মাধ্যমে তাদের আনন্দের বহিঃপ্রকাশ ঘটতো। প্রাচীন নিদর্শনাদি যেমন সপ্ত ছিদ্রযুক্ত বাঁশি, বীণা, মৃদঙ্গ, করতাল এবং নৃত্যরতা নারী মূর্তি প্রভৃতি থেকে প্রাচীন যুগের বাদ্যযন্ত্রের নিদর্শন পাওয়া যায়। কিন্তু কণ্ঠ সঙ্গীতের কোন প্রাগৈতিহাসিক লিখিত বা প্রামাণ্য তথ্য পাওয়া যায় না। কণ্ঠ সঙ্গীতের প্রথম সাংকেতিক লিপি পাওয়া যায় সামবেদের যুগে।

বাদ্যযন্ত্রের আবির্ভাব ও ব্যবহার

আদিম যুগে মানুষ পশু শিকার ও যাযাবর বৃত্তিতে নিযুক্ত থাকতো। শিকারের প্রয়োজনে বিভিন্ন শব্দের ব্যবহার করতো। শিকার করার পর পশুর চামড়া একদিকে আদিম মানুষের আচ্ছাদনের কাজে ব্যবহৃত হোত, অন্যদিকে বিভিন্ন শব্দ উৎপাদনে সাহায্যকারী বস্তু হিসাবে বা বাদ্যযন্ত্র নির্মাণে ব্যবহৃত হোত। প্রাচীন সিন্ধু সভ্যতা থেকে প্রাপ্ত নিদর্শনাদি থেকে বলা যায় যে সপ্তছিদ্র যুক্ত বাঁশী, বীণা, মৃদাঙ্গ প্রভৃতি সৃষ্টি হয়েছিল যা মানুষ তখন থেকে ব্যবহার করতে শুরু করেছিল। যুগের পরিবর্তনের সঙ্গে সঙ্গে বাদ্যযন্ত্রেরও নানা প্রয়োজনভিত্তিক বিবর্তন ঘটে। প্রারম্ভিক পর্বে পশু শিকারের জন্য ব্যবহৃত চড়া সুরের যন্ত্রগুলি মনের ভাব প্রকাশের মাধ্যম হিসাবে এবং পরবর্তীকালে ক্রমান্বয়ে উচ্চতর নির্মাণ কৌশলে নবরূপে নান্দনিক ও সুর যুক্ত বাদ্যে রূপান্তরিত হয়। পশুচর্ম যুক্ত বাদ্যযন্ত্রগুলি ভরতকালীন সময় থেকে ভারতীয় সঙ্গীতে 'অবনদ্ধ' বা আনদ্ধ বাদ্যরূপে পরিচিত হয়। বৈদিক যুগে যে বাদ্যযন্ত্রগুলি ব্যবহৃত হত তা ছিল উচ্চ নিনাদকারী। পরবর্তীকালে সম্ভবতঃ যাগযজ্ঞে ব্যবহৃত যন্ত্রগুলিকে শ্রুতিমধুর ও মনোজ্ঞ করার উদ্দেশ্যে অপেক্ষাকৃত নরম ও নমনীয় সুরের বাদ্যযন্ত্রগুলি নির্মিত হতে থাকে। প্রাক্-মধ্যযুগ ও মধ্যযুগে সঙ্গীতের প্রয়োজনেও এই বাদ্যযন্ত্র ধীরে ধীরে বিবর্তিত হয়ে নবরূপ পরিগ্রহ করে। অন্যদিকে সভ্যতা যত আধুনিক হয়েছে, সঙ্গীত তত অন্যতর রূপে শ্রুতিমধুর হয়েছে এবং তার সঙ্গে সঙ্গতি রেখে ঘটেছে বাদ্যযন্ত্রের রূপান্তর।

ক্রমবিকাশ ও ক্রমবিবর্তনের নিরন্তর ক্রিয়াশীলতার পথ ধরে আদিম যুগ থেকে মানুষ যেমন আধুনিক যুগের বর্তমান পর্যায়ে উপনীত হয়েছে, তেমনি মানুষের অগ্রগতির সাথে সাথে তার নৃত্য-গীত-বাদ্যাদির অগ্রগমনও সংঘটিত হয়েছে। আদিম মানুষ তার অন্তরঙ্গে সুপ্তাবস্থায় স্থিত সুর ও ছন্দবোধ থেকে স্বভাবগত স্বতঃস্ফূর্ত প্রকাশ বৃত্তির মাধ্যমে নিজের অজ্ঞাতসারে বহির্জগতে নৃত্য-গীত-বাদ্যাদির জন্ম দিয়েছিল। S. Krishnaswami-র মতে "Rhythm comes naturally to man, since everything in creation moves to it. It is man's oldest impulse. The ceremonial dancing of primitive man was a great outlet for his emotions, both when experiencing pleasure and when appeasing the God he feared. The basic impulse of rhythm in him led him to standardise the various forms of emotional expression he was familiar with and to create and design rhythmic instruments." [১] অর্থাৎ সেই আদিম কাল থেকে মানুষ দলবদ্ধ ভাবে বসবাসের সাথে সাথে মনের বিভিন্ন ভাব প্রকাশ করার নিমিত্ত বিভিন্ন সুর ও সুরাবয়বের সৃষ্টি করেছিল।

বাদ্যযন্ত্রের শ্রেণীবিভাগ

আলোচনা প্রসঙ্গে উল্লেখ প্রয়োজন যে মুনি ভরতের মত অনুসারে ভারতীয় বাদ্যযন্ত্রের প্রধান শ্রেণী চারটি—

"ততং তন্ত্রী গতং জ্ঞেয়মবনদ্ধং তু পৌষ্করম্।
ঘনং তালস্তু বিজ্ঞেয়ঃ সুষিরো বংশ উচ্যতে।" [২] —না.শা. ২৮/২

অর্থাৎ তত, আনদ্ধ, ঘন ও সুষির বাদ্য। তত বাদ্য অর্থে তন্ত্রীবাদ্য বা তারের বাদ্য, যেমন সেতার, সরোদ, তানপুরা, ইত্যাদি। আনদ্ধ অর্থে চামড়ার বাদ্য; যথা—তবলা, পাখোয়াজ, মৃদঙ্গম্ ইত্যাদি। সুষির বাদ্য হল ফুৎকার বা হাওয়ার সাহায্যে বাদিত যন্ত্র; যেমন বাঁশী, সানাই, হারমোনিয়াম ইত্যাদি। আর ঘনবাদ্য হল ধাতব তাল বাদ্য; যেমন—করতাল, কাংস্যতাল প্রভৃতি।

শাস্ত্রীয় সঙ্গীতে বাদ্যযন্ত্রের ভূমিকা ও রসবৈচিত্র্য

ভারতীয় শাস্ত্রীয় সঙ্গীতে বাদ্যযন্ত্রের ভূমিকা অপরিহার্য্য। তাল ও লয়ের

চমকপ্রদ ও মনোহারী কলাকৌশল বাদ্যযন্ত্রে যেমন সুন্দরভাবে প্রয়োগ করা হয় তা এককথায় অসাধারণ বলা চলে। যেমন—পাখোয়াজ সংগত ব্যতীত ধ্রুপদ গায়ন বা তবলা সংগত ব্যতীত খেয়াল গায়ন প্রায় অসম্পূর্ণ ও অভাবনীয়। বলা যায় সঙ্গীতের রস আস্বাদনের জন্য তাল বাদ্যের বিশেষ ভূমিকা রয়েছে।

খ্রীঃ পূঃ দ্বিতীয় থেকে খ্রীঃ দ্বিতীয় শতকে রচিত *নাট্যশাস্ত্র* গ্রন্থে ভরত বলেছেন সঙ্গীত, বাদ্যযন্ত্র, নাটক প্রভৃতি সকল ক্ষেত্রে রস প্রযুক্ত হয়। বস্তুতঃ বিভিন্ন ধরনের সঙ্গীত বিভিন্ন রসের আবেগ সৃষ্টি করে এবং সেই রস প্রকাশের যথাযোগ্য উপকরণগুলিও গ্রহণ করে। সেই হিসাবে বিভিন্ন রসকে ফুটিয়ে তোলার জন্য বিভিন্ন তাল ব্যবহার করা হয়। তাল সঙ্গীতের রঞ্জকত্ব সৃষ্টির একটি মূল উপাদান। রঞ্জকত্ব সৃষ্টির মূলে রয়েছে নিবদ্ধতা অর্থাৎ একটি নির্দিষ্ট শৃঙ্খলা রক্ষা করা। স্বকীয় নির্দিষ্ট আকার ও শৃঙ্খলা রক্ষা করে তাল বর্ণ প্রয়োগের তারতম্য ঘটিয়ে রস সৃষ্টি করে। এই বর্ণ প্রয়োগের তারতম্যই হল প্রস্তারক্রম এবং ছন্দ বৈচিত্র্য। সমছন্দে আকর্ষণ যতটা থাকে, বিষমছন্দে আকর্ষণ বেশি হয়। যেমন সমুদ্রে যদি তরঙ্গ না থাকে তাহলে তার সমুদ্রত্বই থাকে না। তেমনি তালের মধ্যে ছন্দ বৈচিত্র্য না থাকলে তার রস আস্বাদন নিরর্থক। উদাহরণ স্বরূপ বলা যায় চারমাত্রায় চারটি বর্ণ সমদূরত্বে যখন উচ্চারিত হয়, তখন তা হল সমছন্দ। যথা—তে রে কে টে। এই চারটি মাত্রায় সমদূরত্ব বজায় রেখে পাঁচটি অক্ষর উচ্চারিত হলে, হয় কুয়াড়ি লয়। যথা—তে - - - টে | - - - তা - | - - কে - - | - টে - - - |। অনুরূপ ভাবে আড়ি ছন্দ, বিআড়ী ছন্দ প্রভৃতি প্রদর্শনের মধ্য দিয়ে ছন্দ বৈচিত্র্য প্রকাশ করা যায়।

বিভিন্ন তালের মাধ্যমে যে বিভিন্ন রস প্রকাশ করা যায়, তার নিদর্শনও পাওয়া যায়। ত্রয়োদশ শতকে 'সঙ্গীত রত্নাকর' গ্রন্থের প্রবন্ধাধ্যায়ে শার্ঙ্গদেব যে বিবরণ দিয়েছেন তা থেকে জানা যায় আদি তাল (১১ মাত্রা) শৃঙ্গার রস, নিঃসার তাল (১২ মাত্রা) বীর রস, প্রতিমণ্ঠ তাল (১৩ মাত্রা) হাস্য রস, হয়লীল তাল (১৪ মাত্রা) করুণ রস, ক্রীড়া তাল (১৫ মাত্রা) শৃঙ্গার রস প্রভৃতি বিভিন্ন তাল বিভিন্ন রসের উদ্রেক করে। এগুলি সবই 'সালগ সূড়' প্রবন্ধের অন্তর্গত তাল পদ্ধতি।

তাল প্রকাশের একটি বিশেষ নিয়ম হল সঙ্গত। অর্থাৎ গীত ও বাদ্য পরস্পর সঙ্গতি রক্ষা করে যখন পরিবেশিত হয়, তখন তাকে 'সঙ্গত' বলে। গীত তথা সুরে মানুষ কতটা অভিভূত হয় তার প্রমাণ সঠিকভাবে পাওয়া না গেলেও তালের ঝোঁকে যে মানুষ অনায়াসে প্রভাবিত হয় তার প্রমাণ পাওয়া যায় মানুষের ছন্দে মাথা দোলানো, পা নাড়ানো বা হাততালি থেকে। যেমন, যন্ত্রসঙ্গীতের অসরে সেতার বাদিত হচ্ছে। আলাপের সময় দক্ষ শ্রোতারা আনন্দ উপভোগ করলেও যখন গৎ শুরু হয়, তবলা সংযোজিত হয়; আবেগধর্মী শ্রোতারা আপ্লুত হয়ে যান। তাই তালের আকারে নিবদ্ধ হলেই সঙ্গীতের যে রূপটি ফুটে ওঠে তাই সর্বদা গ্রহণযোগ্য হয়। শিল্পী এই তালের রূপটি অলংকরণ করে প্রকাশ করেন আনদ্ধ বাদ্যে। 'দম,' 'ক্ষম,' 'দুন,' 'তেদুন,' 'চৌদুন,' 'আড়ি,' 'বিআড়ি' প্রভৃতি ছন্দ প্রকরণের সাহায্যে শ্রোতার মনে নব থেকে নবতর প্রত্যাশা সৃষ্টি হয়, যা পূরণের মধ্য দিয়ে রস সৃষ্টি করাই শিল্পীর কাজ। এ প্রসঙ্গে একটি সাধারণ তাল 'ত্রিতালে'র উল্লেখ করা যায়। ত্রিতালের ঠেকা—

\+ ২ ০ ৩ +

ধা ধিন ধিন ধা | ধা ধিন ধিন ধা | না তিন তিন না | তেটে ধিন ধিন ধা | ধা

এখানে শ্রোতার স্বাভাবিক প্রত্যাশা হল 'ধা' এরপর 'ধিন' বাজানো। কিন্তু কোন বাদক যদি ধা এর পর ক্ষম প্রযুক্ত করে ধা -ধিন ধিন ধা | বাজান তাহলে একটি নতুন ছন্দ সংযোজনের সাথে সাথে অভিনবত্ব প্রকাশ পায়, যা রসোদ্দীপক হয়ে ওঠে।

প্রাচীন তাল পদ্ধতি মধ্যযুগে ধ্রুপদ, ধামার, খেয়াল, টপ্পা প্রভৃতি শৈলীর উদ্ভবের সাথে সাথে পরিবর্তিত হয়ে যায়। তার সাথে সঙ্গতি রেখে বাদ্যযন্ত্রেরও পরিবর্তন ঘটে। ধ্রুপদ গানগুলি প্রধানতঃ শান্ত ও ধীর স্থির; তাই শান্ত ও দাস্য উভয় রস পাওয়া যায়। আর এই রস প্রকাশের জন্য চৌতাল, সুরফাঁকতাল, আড়াচৌতাল প্রভৃতি তাল প্রযুক্ত হত পাখোয়াজ বাদ্যে। শৃঙ্গার রস পাওয়া যায় ধামার তালে। ভৈরবোচিত তেজোদ্দীপ্ত বীর রস ভাব ফুটিয়ে তোলা যায় ত্রিতালের আশ্রয়ে।

সুতরাং এই তাল বৈচিত্র্য ও ছন্দ বৈচিত্র্যের মধ্য দিয়ে শ্রোতার মনে রস তথা সঙ্গীতের সৌন্দর্যবোধ জাগরিত করা যায়। আর তাল ও লয়ের প্রকাশের অন্যতম মাধ্যম আনদ্ধ বাদ্য। এই আনদ্ধ বাদ্য আদিম যুগ থেকে নানা বিবর্তনের মধ্য দিয়ে বর্তমান পর্যায় পৌঁছেছে, যা বিশেষ ভাবে আলোচনার দাবী রাখে।

আনদ্ধ বাদ্যের উৎপত্তি ও বিবর্তন

বিভিন্ন বাদ্যযন্ত্র নির্মাণে মানুষ প্রথমে কাষ্ঠখন্ড, প্রস্তর প্রভৃতি ব্যবহারের মাধ্যমে ছন্দের প্রকাশ করে। ক্রমে মাটির দ্বারা তাল বাদ্য সৃষ্টি করেছিল, এমন ধারণা করা হয়। কোন কোন সঙ্গীত গুণী মনে করেন যে বাদ্যযন্ত্র সমূহের মধ্যে তাল বাদ্য তথা আনদ্ধ বাদ্য প্রাচীনতম। এ প্রসঙ্গে S. Krishnaswami-র মন্তব্য "Amongest the commonly accepted main classes of instruments, namely the strings, the wind and the percussion, the last mentioned has the earliest origin. Every veriety of percussion instrument contributes rhythm and dynamism to whatever type of music it accompanies." [৩]

আনদ্ধ বাদ্যের সৃষ্টিকাল সঠিকভাবে নিরূপণ করা যায় না। তবে সঙ্গীতের অন্যান্য শ্রেণীর বাদ্যযন্ত্র সমূহের মধ্যে আনদ্ধ বাদ্য প্রাচীনতম, একথা অনুমান করা হয়। কারণ এই বাদ্য তৈরী করার জন্য অন্যতম দুটি উপাদানের প্রয়োজন, যথা—মাটি ও পশুচর্ম। আদিম মানুষ পশু শিকারের মাধ্যমে তাদের জীবিকা নির্বাহ করতো। ফলে পশুচর্ম ব্যবহারের মাধ্যমে বাদ্য তৈরী করতে সম্ভবপর হয়। তাছাড়া এই পশুচর্ম আচ্ছাদনের প্রয়োজনে সর্বপ্রথম ব্যবহৃত হত। আদিম মৃত্তিকা নির্মিত বাদ্য হিসাবে ভূমি দুন্দুভি জাতীয় বাদ্য পরিচিত। আদিম যুগের পরবর্তী কালে আনদ্ধ যন্ত্রের মধ্যে বিশেষ উল্লেখযোগ্য হল 'পুষ্কর বাদ্য'। এছাড়া প্রাচীন যুগের প্রচলিত আনদ্ধ বাদ্যগুলির মধ্যে দুন্দুভি, পণব, পটহ, মুরজ, মর্দল, পুষ্কর, ডিমডিম, ভেরী প্রভৃতি উল্লেখযোগ্য।

বৈদিক যুগ

বৈদিক যুগ থেকে আনদ্ধ বাদ্যগুলি ভিন্ন নামে পরিচিত ছিল। বেদের বিভিন্ন কান্ডে সঙ্গীতের বিভিন্ন বিষয় উল্লেখের পাশাপাশি বাদ্যযন্ত্রের উল্লেখও লক্ষ্যনীয়। বৈদিক সঙ্গীতে বিশেষভাবে প্রচলিত আনদ্ধ বাদ্যগুলি ছিল আদম্বরী বা ঔদম্বরী, ঘাতলিকা, বনস্পতি, গর্গর, তূণব প্রভৃতি। কোন কোন সঙ্গীতজ্ঞ মনে করেন ঋকবেদে উল্লিখিত নটরাজের 'ডমরু' প্রাচীনতম

চর্মবাদ্য। কিন্তু বিজ্ঞানমনস্ক চিন্তা ভাবনার দিক থেকে দেখলে প্রথমে একমুখ বিশিষ্ট বাদ্যযন্ত্রই সবচেয়ে প্রাচীন হওয়া স্বাভাবিক। সেদিকে থেকে বিচার করলে 'ডমরু' দুই মুখ বিশিষ্ট প্রাচীন বাদ্যযন্ত্র রূপে স্বীকৃতি পেলেও তা প্রাচীনতম, এমন কথা বোধহয় সঙ্গত নয়।

খ্রীষ্টিয় দ্বিতীয় শতক

ক্রমে মানুষের চিন্তাশীল অগ্রগতির সাথে সাথে প্রাচীনকালে উদ্ভুত বাদ্যযন্ত্রের গঠন ও নামের ক্ষেত্রে উন্নয়ন ঘটে। ভারতীয় শাস্ত্রীয় বাদ্যযন্ত্রের উদ্ভবের ইতিহাস লক্ষ্য করলে দেখা যাবে যে প্রাচীনকাল থেকে বাদ্যযন্ত্রগুলির ক্রমান্বয়ে পরিবর্তন ঘটেছে। বৈদিক পরবর্তীকালে অর্থাৎ খ্রীষ্টপূর্ব বা খ্রীষ্টিয় শতক শুরুর কালে নানা ধরণের বাদ্যযন্ত্রের নামোল্লেখ পাওয়া যায় বিভিন্ন সঙ্গীত শাস্ত্র গ্রন্থে। সেই উল্লেখ লক্ষ্য করলে বোঝা যায় যে বৈদিক কালের উদ্ভুত বাদ্যযন্ত্রগুলির একদিকে যেমন অবলুপ্তি ঘটেছে, তেমনি ক্রমান্বয়ে নতুন ধরণের বাদ্যযন্ত্রের উদ্ভবও ঘটেছিল। যেমন বিভিন্ন সঙ্গীত শাস্ত্র গ্রন্থাদির উল্লেখ অনুসারে খ্রীষ্টিয় দ্বিতীয় শতক পর্যন্ত যে সকল আনদ্ধ বাদ্যগুলির উদ্ভব ও প্রচলন ছিল তা হল—মৃদঙ্গ, পণব, দর্দুর, মুরজ, আলিঙ্গ্য, উর্দ্ধক, বামক, সব্যক, আঙ্কিক, মধ্যক, ভৈরী, দক্ষিণ, পটহ, দুন্দুভি, ভব্ডা, ডিন্ডিম প্রভৃতি। উল্লেখ্য যে, বৈদিক পরবর্তীকাল হল প্রাচীন ভারতীয় গান্ধর্ব বা মার্গ সঙ্গীতের কাল। প্রাচীন ভারতীয় বাদ্যসমূহের মধ্যে 'পুষ্কর' বাদ্য ছিল গান্ধর্ব-মার্গ সঙ্গীতের প্রধান বাদ্য। প্রাচীনকালে বিশেষত খ্রীষ্টোত্তর দ্বিতীয় শতক পর্যন্ত প্রায় শতাধিক পুষ্কর বাদ্য সৃষ্টি হয়েছিল। কিন্তু সব বাদ্যযন্ত্রের সুর মাধুর্য্যপূর্ণ না থাকার কারণে মৃদঙ্গ, পণব এবং দর্দুর—এই 'ত্রিপুষ্করে'র বেশী উল্লেখ পাওয়া যায়।

দ্বিতীয় থেকে অষ্টম শতক

খ্রীষ্টিয় দ্বিতীয় শতকের পরবর্তী ছ'শ–সাত'শ বছর পর খ্রীষ্টিয় ৭ম–৮ম শতক পর্যন্ত প্রাচীন বাদ্যগুলির মধ্যে বেশ কিছু বাদ্য যেমন অপ্রচলিত হয়ে লুপ্ত হয়ে যায়, তেমনি কিছু বাদ্যযন্ত্র নামান্তরিত হয়। এই সময় মুরজ, আঙ্কিক, সব্যক, ভব্ডা প্রভৃতি বাদ্যযন্ত্রগুলি অপ্রচলিত হয়ে যায়। এর পাশাপাশি সেই সময় আকৃতি ও প্রকরণগত কিছু প্রভেদ রেখে নতুন কিছু বাদ্যযন্ত্রের সংযোজন ঘটে। এই সময় সংযুক্ত বাদ্যগুলি হল—ঢক্কা, মড্ড, তুঙ্গ, ঝর্ঝর, ডমরু, মুখারিকা, শম্ভুবাদ্য প্রভৃতি।

অষ্টম থেকে ত্রয়োদশ শতক

খ্রীষ্টিয় অষ্টম থেকে ত্রয়োদশ শতক পর্যন্ত প্রাচীন অবনদ্ধ বাদ্যগুলির মধ্যে কিছু বাদ্য যেমন অবলুপ্ত হয়েছে, তেমনি বেশ কিছু বাদ্যযন্ত্র বিবর্তিত রূপে নামান্তরে প্রচলিত হয়। পূর্ববর্তী সময়ে প্রচলিত বাদ্যগুলির মধ্যে কেবলমাত্র পটহ, ঢক্কা, দুন্দুভি এবং ভেরী বাদ্যযন্ত্রগুলির উল্লেখ পাওয়া যায়। এদের মধ্যে আবার পটহ বাদ্য যন্ত্রটির দেশী প্রকরণ প্রবর্তিত হয়ে যায়। এছাড়া অন্যান্য দেশী সঙ্গীতের সঙ্গে প্রযোজ্য, দেশী নামে খ্যাত যে সকল আনদ্ধ বাদ্য এই অন্তবর্তীকালে সৃষ্টি হয়েছিল তা হল—মর্দল, হুড়ুক্কা, কুড়ুক্কা, কুরুবা, রুঞ্জা, করটা, ঘট, ঘডস, ঢবস, ডক্কা, মন্ডিডক্কা, সেল্লুকা, ডক্কুলি, ঝল্লরী, ভান, ত্রিবলী, নিঃসান, তুম্বকী। শার্ঙ্গদের তাঁর *সঙ্গীত রত্নাকর* গ্রন্থে উপরিউক্ত বাদ্যগুলির উল্লেখের সাথে 'ডমরুক' নামক বাদ্যটির (মোট তেইশ প্রকার) উল্লেখ করেছেন।

ত্রয়োদশ থেকে পঞ্চদশ শতক

ত্রয়োদশ থেকে পঞ্চদশ শতক পর্যন্ত—এই দুই শতকের মধ্যে যে সকল আনদ্ধ বাদ্যের পরিবর্তন সাধিত হয়েছিল তাতে লেখা যায়, পণব, পটহ, রুঞ্জা, ভেরী, কুড়ুক্কা, দুন্দুভি, দর্দুর, মড্ড এবং মর্দল—এই প্রাচীন যন্ত্রগুলির একই নামে প্রচলিত ছিল। এছাড়া নতুন কিছু যন্ত্রের সাথে সাথে কিছু পরিবর্তিত নামের যন্ত্র পাওয়া যায়। এই সময় নতুন বাদ্য হিসাবে মুরজ, বিম্বক, দর্পবাদ্য, ঘনশ, লাবজাক্ষ, করঠ, মুরলীবাদ্য, কমঠ, ঝল্লী, দুক্কলী, দৌন্ডিশালা, কুন্ডলী, টমকি, গুঙ্গু, রনঘট, উপাঙ্গ, ঘন্টাবাদ্য প্রভৃতি। এই সময় হুড়ুক্কা বাদ্যযন্ত্রটি 'আবজ' বা 'আওয়াজ' নামে প্রচলিত হয় বলে আবুল ফজল তাঁর *আইন-ই-আকবরী* গ্রন্থে উল্লেখ করেছেন।

পঞ্চদশ শতক থেকে আধুনিক যুগ

পঞ্চদশ শতক থেকে মূলতঃ হিন্দুস্থানী সঙ্গীতের যুগে বাদ্যযন্ত্রের ক্ষেত্রে বৈচিত্রপূর্ণ পরিবর্তন সাধিত হয়েছিল। বৈদিক যুগ থেকে মধ্যযুগের পূর্ববর্তী সময় পর্যন্ত ভারতীয় সঙ্গীতে একটা ধারা ছিল। মধ্যযুগে বহিরাগত মুসলিম শাসকগণ কর্তৃক ভারতবর্ষ শাসনের সাথে সাথে তাদের সংস্কৃতির প্রভাব ভারতীয় সঙ্গীতের উপর পড়তে শুরু করে। বলা যায় মূলতঃ রাজনৈতিক কারণে ভারতীয় সঙ্গীতে নব্যধারার সঙ্গীতের সূচনা হয়। যার ফলস্বরূপ, প্রাচীন ভারতীয় সঙ্গীত তার স্বকীয় বৈশিষ্ট্যের স্বাতন্ত্র্যতা হারিয়ে 'কর্নাটকী সংগীত' ও 'হিন্দুস্থানী সঙ্গীত' রূপে পরিচিতি লাভ করে। যদিও ভারতবর্ষে মধ্যযুগের পূর্ববর্তী সময় থেকেই বিদেশী শাসন কায়েম হয়েছিল, তথাপি শার্ঙ্গদেবের পরবর্তী সময় থেকে সঙ্গীতের ক্ষেত্রে নবদিগন্ত উন্মোচিত হয়। অন্যদেশীয় ধারা যুক্ত হয়ে মধ্যযুগীয় ভারতীয় সঙ্গীতে বিভিন্ন গীত শৈলী যেমন ধ্রুপদ, ধামার, খেয়াল, টপ্পা, ঠুংরী, তারানা প্রভৃতির সৃষ্টি হয়েছিল।

প্রসঙ্গক্রমে উল্লেখ প্রয়োজন যে দক্ষিণ ভারতে প্রচলিত সঙ্গীত 'কর্নাটকী সঙ্গীত' নামে পরিচিত। এই সঙ্গীতের উৎপত্তি কর্নাটক রাজ্য থেকে হয়েছে বলে ধরা হয়। অপর দিকে উত্তর, পূর্ব ও মধ্য ভারতে প্রচলিত সঙ্গীত হল 'হিন্দুস্থানী সঙ্গীত'। যাইহোক, শুধু সঙ্গীতের ক্ষেত্রে পরিবর্তন ঘটেছে এমন নয়, বাদ্যযন্ত্রের ক্ষেত্রেও বিবর্তন ঘটেছে। এই সময়ের পরবর্তী কালে আনদ্ধ বাদ্যের যে রূপ পাওয়া যায়, সেগুলি হল—পাখোয়াজ, তবলা-বাঁয়া, মৃদঙ্গম্, ঢোল, খোল, তিকাড়া, নাল, তাসা, নাকাড়া, বঙ্গ, মঞ্জরী, মাদল প্রভৃতি। এই আনদ্ধ বাদ্যগুলি বিকাশের ধারায় বর্তমানকালেও হিন্দুস্থানী সঙ্গীতে বিশেষ ভূমিকা নিয়েছে। এর বাদন প্রণালীতে সংযোজিত হয়েছে অভিনবত্ব কারণ এর পরিভাষাগুলিতে অন্য সংস্কৃতির প্রভাব ঘটায় বাদনশৈলীতে বৈচিত্র্যের সমাবেশ পরিলক্ষিত হয়।

প্রাচীন আনদ্ধ বাদ্যগুলি বহুক্ষেত্রেই বিবর্তিত হয়ে পরবর্তীকালে নবরূপ পরিগ্রহ করে আনদ্ধ বাদ্যগুলির উদ্ভব হয়েছে একথা পূর্বেই উল্লিখিত হয়েছে। বিভিন্ন সঙ্গীত গ্রন্থগুলি অধ্যয়ন করলে দেখা যায়, দুন্দুভি নামক বাদ্যযন্ত্র থেকে পরবর্তীকালে নাগাড়া বা নাগারা বাদ্যযন্ত্রের আর্বিভাব হয়। একইভাবে মৃদঙ্গ বাদ্যযন্ত্রের একটি প্রকারভেদ হল প্রাচীন ভেরী। তবে প্রাচীন ভেরী বাদ্যটির ডানদিক বাজানো হত কাঠি দিয়ে এবং বামদিক বাজানো হত হাতে। মৃদঙ্গের আর একটি প্রকার হল 'পণব'। এটির দৈর্ঘ্য একহাতের মতো এবং টানা বা ছোট তৈরী হত পট্টরজ্জু বা পাটের দড়ির। এছাড়া প্রাচীন কালে প্রচলিত ছিল ডিমডিম, যা বর্তমানে ছোট আকারের ডমরুর অনুরূপ। এছাড়া প্রাচীন মর্দল থেকে পরবর্তীকালে ঢোলকের জন্ম

হয় বলে অনুমান করা যায়। মর্দল বাদ্যটি মাদলে নামান্তরিত হয়। মর্দলের ডাঁয়া ও বাঁয়া প্রায় মৃদঙ্গের মতো। তবে ছোট্ কম থাকে।

মৃদঙ্গ যে প্রাচীন বাদ্যযন্ত্র তা বিভিন্ন সঙ্গীত ঐতিহাসিক উল্লেখ করেছেন। স্বামী প্রজ্ঞানানন্দজী ব্যাখ্যা প্রদান করেছেন যে "মৃদঙ্গ যে অতীব প্রাচীন আনদ্ধ জাতীয় বাদ্যযন্ত্র তা প্রাগৈতিহাসিক সিন্ধু সভ্যতা থেকে আরম্ভ করে রামায়ন, মহাভারত, হরিবংশ, বিভিন্ন পুরান ও ক্লাসিক্যাল কাব্যগ্রন্থ থেকে প্রমান হয়।"[৪] প্রাচীনকালে মৃদঙ্গ ও পুষ্কর উভয় বাদ্যযন্ত্র ছিল মৃৎনির্মিত । নাট্যশাস্ত্রকার ভরত উভয় বাদ্যযন্ত্রের কথাই উল্লেখ করেছেন । মাটির মৃদঙ্গ থেকে পরবর্তীকালে কাঠের মৃদঙ্গ তৈরী হয় । স্বামী প্রজ্ঞানানন্দজীর উল্লেখ অনুসারে ভরত (খ্রীষ্টপূর্ব ২য় থেকে খ্রীষ্টীয় ২য় শতক) ও শার্ঙ্গদেবের (খ্রীষ্টীয় ১৩শ শতক) মাঝামাঝি কোন সময়ে এই রূপান্তর ঘটেছিল বলে মনে করা হয়।

যাইহোক, প্রাচীন মৃৎ নির্মিত মৃদঙ্গ থেকে পরবর্তীকালে কাষ্ঠ নির্মিত মৃদঙ্গের উদ্ভব হয়। এই মৃদঙ্গের সূত্র ধরে বিভিন্ন সময় বিবিধ আনদ্ধ বাদ্যের আবির্ভাব হয় । ডাইনা ও বাঁয়ার আকৃতি তথা দৈর্ঘ্যের পরিবর্তন ঘটিয়ে প্রয়োজন মতো এর রূপের সংস্কার সাধন করা হয়। একই মৃদঙ্গ ভিন্ন ভিন্ন অঞ্চলে ভিন্ন ভিন্ন নামে প্রচলিত হয় । মূল মৃদঙ্গের কাষ্ঠ নির্মিত রূপটি উত্তর ভারতীয় তথা হিন্দুস্থানী সঙ্গীতে 'পাখোয়াজ' নাম ধারণ করে। দক্ষিণ ভারতে এটি আবার 'মৃদঙ্গম্' নামে পরিচিত। পূর্বাঞ্চলে মাটির অঙ্গটি ঠিক রেখে ডাইনার আকৃতি কিঞ্চিৎ ছোট করে 'খোল' নামকরণ করা হয়েছে।

মৃদঙ্গ আবার 'মুরজ' নামেও পরিচিত ছিল । ত্রয়োদশ শতক নাগাদ এটি 'মাদলম্' নামে খ্যাত হয় । মধ্যযুগে আনুমানিক পঞ্চদশ শতকের পর মৃদঙ্গ পাখোয়াজ নামধারণ করে । আবার পাখোয়াজের আদি উৎস 'ত্রিপুষ্কর' বাদ্য বলেও মতামত পাওয়া যায়। ভরত কালীন প্রচলিত ত্রিপুষ্কর বাদ্যের তিনটি অঙ্গ ছিল। ত্রিপুষ্কর বাদ্যকেই একত্রে মৃদঙ্গ বলা হত। তিনটি অঙ্গের নাম ছিল—উর্দ্ধক, আলিঙ্গ্য ও আঙ্কিক । এদের মধ্যে উর্দ্ধক ও আলিঙ্গ্য অংশ দুটি দাঁড় করিয়ে বাজানো হত এবং আংকিক অংশটি শায়িত অবস্থায় কোলে রেখে বাজানো হত। সপ্তম শতাব্দীর পরে ত্রিপুস্কর বাদ্যের আকৃতির ক্রমোন্নতি ঘটতে থাকে এবং শার্ঙ্গদেবের সময়কাল পর্যন্ত এটি সম্পূর্ণ পরিবর্তিত হয়ে যায়। ক্রমে ক্রমে উর্দ্ধক ও আলিঙ্গ্য অঙ্গ দুটি অবলুপ্ত হয়ে যায়। আর আংকিক ধীরে ধীরে মৃদঙ্গ, মুরজ, পাখোয়াজ তথা মৃদঙ্গম্ বাদ্যে রূপান্তরিত হয়।

বৈদেশিক প্রভাব

প্রাচীনকাল থেকেই ভারতীয় সভ্যতার উপর ক্রমাগত বৈদেশিক আক্রমণের ফলে এবং বিবিধ রাজনৈতিক কারণে ভারতীয় সভ্যতা ও সংস্কৃতিতে বারংবার বহুল পরিমানে নানা পরিবর্তন ও বিবর্তন ঘটেছে। এই বিবর্তন ও পরিবর্তনের পথ ধরে ভারতীয় সঙ্গীত শৈলীর যেমন ভিন্ন ভিন্ন সময়ে স্বতন্ত্র রূপান্তর সাধিত হয়েছে তেমনি বাদ্যযন্ত্রের ক্ষেত্রেও বিবর্তন সূচিত হয়েছে । মধ্যযুগে মুসলিম শাসনকালে ভারতের সাথে আরব-পারস্যের বাণিজ্যিক যোগাযোগ স্থাপিত হয় । এর ফলে আরব পারস্যের বিভিন্ন বাদ্যযন্ত্র ভারতে আমদানী হয় এবং ভারতের বাদ্যযন্ত্র রপ্তানি হয়। যেমন পারসিক সেহ-তার, রবার প্রভৃতি ভারতে আসে, কিংবা ভারতীয় ত্রিতন্ত্রী বীনা প্রভৃতি মধ্য প্রাচ্যে প্রস্থান করে বলে ধারণা করা হয়। আনদ্ধ বাদ্যের ক্ষেত্রে দেখা যায় আরবীয় 'তবল' শব্দের অনুকরণে ভারতে তবলা বাদ্যের নামান্তর হয় । যদিও প্রাচীন 'উর্দ্ধক' ও 'বামক' বা 'বামক' ও 'দক্ষিণক' বাদ্য থেকে তবলার জন্ম হয়েছে বলে জানা যায়।

উপসংহার

সমগ্র বিষয়টি ভালোভাবে পর্যালোচনা করলে দেখা যায় যে, প্রাচীন কাল থেকে বাদ্যযন্ত্র গুলি নানাভাবে বিবর্তনের পথ ধরে বর্তমানের আনদ্ধ শ্রেণীর বাদ্যযন্ত্রের উদ্ভবে যেমন প্রভাব বিস্তার করেছে তেমনি বাদ্য বিধির ক্ষেত্রে হস্ত করণীয়, লয়ের বিচার, চর্মের ভেদ অনুসারে ধ্বনির তারতম্য কিংবা বাদ্যযন্ত্রে লঘু গুরু অক্ষরের ভেদের উপযোগিতা, বাদ্যে প্রহারের পরিবর্তনের গুরুত্ব, সকল বিষয়ই যথেষ্ট অপরিহার্য্য রূপে গণ্য হয়েছে।

পরিশেষে বলা যায়, বাদ্য সঙ্গীতের অন্যতম বৈশিষ্ট্য হল যে, এই কলা গীত কলা বা নৃত্য কলার সহায়তা ছাড়াই সঙ্গীতের মূলতত্ত্ব স্বর ও লয় তথা ছন্দের দ্বারা শ্রোতার মনে মধুরতা পূর্ণ স্থান গ্রহণের শক্তি রয়েছে। সঙ্গীতের দ্বারা উৎকৃষ্ট অভিব্যঞ্জনার অধিক বিস্তার যন্ত্র সঙ্গীতে সম্ভব হয়। অর্থাৎ সঙ্গীতের পরিপূর্ণ অভিব্যক্তি প্রকাশের নিমিত্ত যন্ত্র সঙ্গীত সর্বাধিক মহত্বপূর্ণ। গীত ও নৃত্যের প্রকাশে যন্ত্র সঙ্গীত প্রয়োজন। এছাড়া নাট্য সঙ্গীত তথা নাট্যকলাকে সজীব ও প্রাণবন্ত করে ফুটিয়ে তোলার জন্য বাদ্যযন্ত্র প্রয়োগ আবশ্যক। নাট্যরস বা নাট্য রসভাব যন্ত্র সঙ্গীতের সহায়তা ব্যতীত প্রকাশ সম্ভবপর নয়। এক কথায় আনদ্ধবাদ্য সঙ্গীতের পরিপূর্ণ রসাস্বাদনে অনস্বীকার্য একটি অঙ্গ।

তথ্যসূত্র

১। S. Krishnaswami, *Musical Instruments of India*, Publication Division, Govt. of India, p.7.

২। মুনি ভরত, *নাট্যশাস্ত্র*, ২য় খণ্ড, ড. মনমোহন ঘোষ সম্পাদক, মনীষা গ্রন্থালয়, ১৯৬১, শ্লোক ২৮/২।

৩। S. Krishnaswami, *Musical Instruments of India*, Publication Division, Govt. of India, p.7.

৪। স্বামী প্রজ্ঞানানন্দ, *ভারতীয় সঙ্গীতের ইতিহাস*, ২য় খণ্ড, কোলকাতা: রামকৃষ্ণ বেদান্ত মঠ, ১৩৬৩, পৃ.১৩৫।

গ্রন্থপঞ্জি

১। ড. গৌতম নাগ, *ভারতীয় ও হিন্দুস্থানী সঙ্গীত*, কোলকাতা: সংস্কৃত পুস্তক ভাণ্ডার, ১৪০৫।

২। ড. গৌতম নাগ, *বিবর্তনের ধারায় ভারতীয় বাদ্যযন্ত্র*, যন্ত্র সঙ্গীত বিভাগীয় পত্রিকা, রবীন্দ্র ভারতী বিশ্ববিদ্যালয়, ২০০৮।

৩। শার্ঙ্গদেব, *সঙ্গীত রত্নাকর*, অনুবাদ সুরেশ চন্দ্র বন্দ্যোপাধ্যায়, রবীন্দ্র ভারতী বিশ্ববিদ্যালয়, ১৩৭৯।

৪। ড. মৃগাঙ্কশেখর চক্রবর্তী, *তালতত্ত্বের ক্রমবিকাশ*, ফার্মা কে. এল. এম., ১৯৮৬।

অনুরূপা হাজরা, বিভাগীয় প্রধান, সঙ্গীত বিভাগ, খেজুরী কলেজ, গবেষক, রবীন্দ্রভারতী বিশ্ববিদ্যালয়, তত্ত্বাবধায়ক: ড গৌতম নাগ।
Email: anurupahazra@gmail.com

বাংলায় খয়াল্ গানের চর্চায় সংগীতচার্য তারাপদ চক্রবর্তী ও কোটালী ঘরানা

মৈত্রেয়ী বণিক

পশ্চিমবঙ্গ তথা কোলকাতায় হিন্দুস্থানী শাস্ত্রীয় সংগীতের চর্চায় সংগীতাচার্য তারাপদ চক্রবর্তী একটি উল্লেখযোগ্য নাম। তিনি মূলত বাংলাদেশের ফরিদপুরের কোটালী পাড়ার বাসিন্দা ছিলেন। উনিশের দশকে সংগীতের টানে তিনি কোলকাতায় এসে বসবাস করতে শুরু করেন এবং খয়াল্ গানের চর্চাকে জনপ্রিয় করে তোলেন। স্বল্প পরিসরের এই প্রবন্ধটিতে সংগীতাচার্য তারাপদ চক্রবর্তীর সংগীত জীবন, অবদান প্রভৃতি আলোচনা করা হবে।

বাল্যজীবন ও সংগীত শিক্ষা

‘হে বঙ্গ, ভান্ডারে তব বিবিধ রতন;
তা সবে অবোধ আমি অবহেলা করি।’

কবি মাইকেল মধুসূদন দত্তের এই খেদোক্তি বোধকরি প্রবন্ধে আলোচ্য ব্যক্তির প্রেক্ষিতেও প্রযোজ্য। সংগীতাচার্য তারাপদ চক্রবর্তী হলেন একজন ক্ষণজন্মা শিল্পী, একজন স্রষ্টা। সংগীতাচার্যের শিল্পীস্বত্তা ছিল অসীম। যার পরিমাপ করা শুধু কঠিনতম কাজই নয়, তা ব্যাখ্যা করতে যাওয়াও স্পর্ধার সামিল।

বাংলা খয়াল্ ও সংগীতাচার্য তারাপদ চক্রবর্তী এক অভিন্ন বিষয়। সংগীতাচার্য তারাপদ চক্রবর্তী বাংলায় খয়াল্ গানে একজন উজ্জ্বল জ্যোতিষ্ক। তাঁকে বাংলায় খয়াল্ গানের প্রতিষ্ঠান ও বলা যায়। প্রথম জীবনে সংগীতাচার্য তারাপদ চক্রবর্তী তবলাবাদক হিসেবে আত্মপ্রকাশ করেন। নাকুবাবু ছিল তাঁর ডাকনাম। তারাপদ চক্রবর্তী সুপ্রসিদ্ধ সেতারবাদক ওস্তাদ এনায়েৎ খাঁ, বিশিষ্ট সরোদিয়া ওস্তাদ হাফেজ আলি খাঁ, ওস্তাদ আলাউদ্দীন খাঁ, পন্ডিত জ্ঞানেন্দ্র প্রসাদ গোস্বামী প্রমুখ শাস্ত্রীয় সংগীতগুণীদের সঙ্গে সঙ্গত করতেন। কিন্তু যার জন্য অভূতপূর্ব জনপ্রিয়তা অর্জন করেছিলেন তা হল কণ্ঠসংগীত। সংগীতাচার্য তারাপদ চক্রবর্তী প্রথম সংগীতশিল্পী হিসেবে আত্মপ্রকাশ করেন ও স্বীকৃতি পান বাংলাদেশের চট্টগ্রামে এবং প্রথম আবির্ভাবেই তিনি বিখ্যাত হয়ে যান। তারাপদ হায়দ্রাবাদে নিজাম প্যালেসে দশদিন ব্যাপী সংগীত সম্মেলনে গান গিয়েছিলেন। সেই সম্মেলনে ফৈয়াজ খাঁ, ওঙ্কারনাথ, মুস্তাক হোসেন প্রমুখ সংগীতজ্ঞগণ যোগ দিয়েছিলেন তখন থেকে তাঁর খ্যাতি সারা ভারতবর্ষে ছড়িয়ে পড়ে। সেদিন ভোররাতে ললিত রাগে তিনি যে খয়াল্ গান পরিবেশন করেছিলেন, তা সেদিনের দর্শকবৃন্দের কাছে এক চিরকালীন প্রাপ্তি।

সংগীতাচার্য তারাপদ চক্রবর্তী বাংলাদেশের ফরিদপুর জেলার অন্তর্গত কোটালী পাড়াস্থিত পশ্চিম পাড়ায় ১৯০৯ খ্রীষ্টাব্দের ১লা এপ্রিল (বাংলা ১৩১৫ খ্রিঃ ২০শে চৈত্র) এক বিশিষ্ট ব্রাহ্মণ পরিবারে জন্ম গ্রহণ করেন। শৈশব কাল থেকেই তাঁর বাড়িতে সাংগীতিক পরিবেশ থাকায় গানবাজনার প্রতি তাঁর অসীম ভালোবাসা ও নিষ্ঠা ছিল। তাঁর পিতা কুলচন্দ্র চক্রবর্তী ও জ্যেঠামশাই রামচন্দ্র ন্যায়রত্ন, উভয়ই দিল্লীর প্রখ্যাত গায়ক জহুর খাঁর শিষ্য ছিলেন। তারাপদ চক্রবর্তী জন্ম শ্রুতিধর ছিলেন, তিনি যে কোন সুরকে অতি অনায়াসে কণ্ঠস্থ করে নকল করে গাইতে পারতেন। প্রথমাবস্থায় তিনি তাঁর পিতার কাছে সংগীতশিক্ষা শুরু করলেও পরবর্তীকালে সাতকড়ি মালাকার, সংগীতাচার্য গিরিজাশঙ্কর চক্রবর্তী, বিষ্ণুপুর ঘরানার বাহক রাধিকা প্রসাদ গোস্বামী ও তাঁর ভ্রাতার পুত্র জ্ঞানেন্দ্রপ্রসাদ গোস্বামীর নিকট সংগীত শিক্ষা করেন। কিন্তু তারাপদ চক্রবর্তী গুণীজনদের সুরের বৈভব গ্রহণ করে স্বীয় গায়কী ও সুকণ্ঠের মাধ্যমে এক স্বতন্ত্র ঘরানার সৃষ্টি করেন। তাই বলা যায়, খয়াল্ গানে তিনি নিজেই এক প্রতিষ্ঠান।

বাংলাদেশে তাঁর পিতৃদেবের জীবনাবসানের পর তিনি সুদূর পল্লীগ্রাম থেকে কোলকাতা মহানগরীতে চলে আসেন সংগীতশিক্ষা লাভের আকাঙ্খায়। তখন তাঁর বয়স সবেমাত্র ষোল। তখন তাঁর কোন অর্থের প্রাচূর্য ছিল না, বুদ্ধি ও পরিপক্ক হয়নি সেই বয়সে। তখন একপ্রকার সহায়সম্বলহীন অবস্থা ছিল। এরকম অবস্থায় তিনি আশ্রয় নেন তাঁর মাতুলালয়ে উত্তর কোলকাতার শ্যামবাজার অঞ্চলে কালীপ্রসাদ দত্ত ষ্ট্রীটে। তাঁর মামা শ্রী শ্রীমন্ত ভট্টাচার্য্য মহাশয়ের সহায়তায় তখনকার দিনে অন্যতম শ্রেষ্ঠ সংগীত শিল্পী অন্ধগায়ক সাতকড়ি মালাকারের সাহচার্য লাভ করেন। এবং তাঁর শিষ্যত্ব গ্রহণ করে তাঁর কাছে ছয় বছর সংগীত শিক্ষায় তালিমপ্রাপ্ত হন। তারাপদ চক্রবর্তী সাতকড়িবাবুর কাছে টপ্পা ও খয়াল্ গানের তালিম পান। এরপরে আশ্রয়চ্যুত হয়ে জীবিকার অন্বেষণে শহরের অলি-গলি ঘুরে চার বছর ব্যাপী নানা নির্যাতন ভোগ করেও গানকে তিনি ছাড়েননি। তাঁর কঠিন গানের সাধনায় কোন প্রতিকূলতাই হস্তক্ষেপ করতে পারেনি। এই গানের জন্যই এক সংগীত আসরে রাইচাঁদ বড়ালের সঙ্গে তাঁর পরিচয় ঘটে। রাইচাঁদ বড়ালের তত্ত্বাবধানে তিনি রেডিওতে বা বেতারে তবলা বাদকের কাজ পান এবং সেই সূত্রে বহু কৃতি সংগীতজ্ঞের সংস্পর্শে তিনি আসেন। যা আগেও স্বল্প পরিসরে আলোচনা করা হয়েছে। কোন এক সংগীতাসরে সংগীত বিশারদ সংগীতাচার্য গিরিজাশংকর চক্রবর্তী তাঁকে আবিষ্কার করেন। প্রকৃত একজন গুরু যোগ্য শিষ্য পেয়ে অকৃপণ ভাবে তাঁকে সংগীতবিদ্যা দান করেছিলেন। একটি প্রসঙ্গে তারাপদবাবু বলেছেন—“বিখ্যাত হারমোনিয়াম বাদক মন্টু ব্যানার্জীর বাড়িতে এক আসরে আমার গান শুনে গুরুজী আমাকে গান শেখাতে রাজি হন। কিন্তু শেখাতে তো রাজী হলেন। ভয়ে ভয়ে প্রথমদিন গেলাম, প্রথমদিন ধ্রুপদের তালিম হল। রাগ বারোয়াঁ। যা দেখিয়ে দিলেন বাড়িতে এসে বিনিষ্ট চিত্তে সাধলাম। কেমন যেন মনে হল পেয়ে গেছি। পরদিন গুরুজীর কাছে গেলাম আরেকটি গান নিতে। গুরুজী আশ্চর্য হয়ে জিজ্ঞাসা করলেন—গান তো পেয়েছ ? সেটা হয়ে গেছে ? বলে ফেললাম ‘হ্যাঁ!’ ব্যাস্ পরীক্ষা দিতে হলো। পাখোয়াজী বাবু কেবল উপস্থিত ছিলেন। তিনি পাখোয়াজে হাত দিলেন, গানের কথাও স্পষ্ট মনে আছে, ‘আও শাওন সোহাবন।’ গান শেষ হল। গুরুজীর দুচোখ আনন্দে সজল হয়ে উঠলো। তিনি বললেন, রোজ রোজ আমার কাছে এসে গান নিয়ে যাবে। আগে এনায়েৎ হোসেন খাঁর ঘরানার গানগুলো নাও। এরপর এগুলো তো আর পাওয়া যাবে না। পরে অন্যগুলো শিখো।”[১] একবার গিরিজাশংকর তাঁর গুরুভাই সংগীতাচার্য ধীরেন্দ্রনাথ ভট্টাচার্যকে লিখেছেন, “ওহে তারাপদকে তুমি জান। আমার

জীবনের সায়াহ্নে এমন একটি প্রতিভাসম্পন্ন শিষ্য পাইলাম যাহাকে আমার সমস্ত বিদ্যা উজার করিয়া দিতে পারিলে আমার শিক্ষার সার্থকতা বজায় থাকে। অনেক ছেলেকে শিক্ষা দিলাম কিন্তু ভেতরে বস্তু না থাকিলে দিব কাহাকে, জানি না আর কতদিন এ জগতে থাকিয়া এই ছেলেটিকে শিক্ষা দিতে পারিব।"[২] সংগীতাচার্য তারাপদ চক্রবর্তী ছিলেন এমনই এক প্রতিভা। তিনি বলেছেন অতি যত্নসহকারে সন্তানসম স্নেহে তাঁর গুরু তাঁকে সংগীতশিক্ষা দান করেছেন। তারাপদ বাবু বলেছেন এমনই একটি দিনে আমারই জন্মদিনটি অবলম্বন করিয়া আমারই উদ্দেশ্যে মুক্ত কণ্ঠে বলিয়াছিলেন ও প্রাণ খুলে আশীর্বাদ করিয়াছিলেন যে, "আজ আমার কৃতি সন্তান তারাপদর প্রথম জন্মোৎসবে পুরোহিতের আসনে বসিয়া এই কথাই মুক্তকণ্ঠে বলিতেছি যে বাংলার অতীতের ঋনশোধ করিবার নিমিত্তেই এর আবির্ভাব হইয়াছে। বাঙালী চিরকাল সংগীত ধার করিয়া আসিয়াছে হিন্দুস্থানের নিকট; সেই ঋণশোধ করিবে তারাপদই। আমি আশীর্বাদ করিতেছি একদিন সমস্ত হিন্দুস্থান নতিস্বীকার করিবে ইহার নিকট। আমি সমস্ত ভারতবর্ষের বিশিষ্ট সংগীতশিল্পীদের সান্নিধ্য লাভ করিবার সুযোগ পাইয়াছি। কিন্তু এমন একটি প্রতিভাও দেখিতে পাই নাই আমার গুরু ওস্তাদ এনায়েৎ হোসেন খাঁ ব্যতিরেকে যাহার সঙ্গে তারাপদর তুলনা করা চলে।"[৩]

বাংলায় খয়াল্ গানের চর্চার ধারায় সংগীতাচর্য তারাপদ চক্রবর্তী এক নবজাগরণ আনেন। পূর্বে খয়াল্ গান শুধুমাত্র মধ্যলয় বা দ্রুতলয়ে ছোট খয়াল্ হিসেবে গাওয়া হয়ে থাকত। তারাপদ বাবুকে বিলম্বিত বা বড় খয়াল্ গানের প্রকৃত গায়ক বলা যেতে পারে, তিনি প্রথম বিলম্বিত খয়াল্ গানের প্রসার ঘটান। এই সম্পর্কে তারাপদ চক্রবর্তীর একটি উক্তি "ব্যাপারটা হচ্ছে বিলম্বিত লয়ে গাইলেই হল না। গমকতানে, মীড়ে গানকে সাজিয়ে শ্রোতার চিত্তজয় করা চাই, তাছাড়া মধ্যলয় ও দ্রুতলয়ে গাইতে হলে অনেক লয়দার হওয়া চাই, চাই তালে দক্ষতা, বিলম্বিতে গাইলে ঝুঁকি অনেক কমে যায়, অত দায়িত্ব থাকে না। যদিও যথার্থ যোগ্য শিল্পীদের সম্বন্ধে এ কথা প্রযোজ্য নয়"[৪]

সৃজনশীলতায় সংগীতাচার্য তারাপদ চক্রবর্তী

সংগীতাচার্য তারাপদ চক্রবর্তীর গুরুরা ছিলেন দুই দিক পাল এক সংগীতাচার্য গিরিজা শংকর চক্রবর্তী। দুই সাতকড়ি মালাকার। এই দুইজন গুরুর নিকট তালিমপ্রাপ্ত হওয়ার ফলে তারাপদ চক্রবর্তীর গানে শুদ্ধ খয়াল ও ধামাল গান—এই দুই ধারার গানের বৈশিষ্ট্য লক্ষণীয়। মূলত প্রথমদিকে কিরাণা ঘরানার উস্তাদ আব্দুল করিম খাঁ সাহেবের ছায়া তাঁর গানে থাকলেও খুব দ্রুত তারাপদ চক্রবর্তীর গায়নরীতি এক স্বতন্ত্রধারায় পরিণত হয়েছিল। তিনি সুরসিদ্ধ শিল্পী ছিলেন। তাঁর গলার সুর সানাইয়ের সুরকেও হার মানায় এবং তিনি এমন এক শিল্পী ছিলেন যেকোন শিল্পীর গান শুনে তিনি সেটি আত্মস্থ করে নিতে পারতেন। তাই তাঁর গানে এক নতুন স্বতন্ত্র বৈশিষ্ট্য তিনি সৃষ্টি করেছিলেন। যেহেতু তিনি নিজে একজন দক্ষ তবলাবাদক ছিলেন, তাঁর গানে তবলার বোলের কায়দাগুলি ব্যবহার করেছিলেন এবং দক্ষ লয়কারী দ্বারা তাঁর গানকে এক অন্যমাত্রা দিয়েছিলেন। ত্রিতাল, একতাল, ঝাঁপতাল ছাড়াও তিনি দ্রুত আড়া চৌতাল, ঝুমরা ইত্যাদি স্বল্প প্রচলিত তালেও তিনি সমানভাবে দক্ষ ছিলেন। তিনি ঝুমরা তালে বন্দিশ গাইতে খুব পছন্দ করতেন। এই তালের তালিম তিনি সাতকড়ি মালাকারের কাছে পেয়েছিলেন। সংগীতাচার্য রাগের আঙ্গিকে তাল নির্বাচন করতেন। যেমন—'বাহার' রাগের দ্রুত খেয়ালে আড়া চৌতাল, 'দরবারী' রাগে অতি বিলম্বিত তাল, এছাড়া অতি বিলম্বিত তালে 'মিঞা মল্লার', 'গুঞ্জি কানাড়া', 'জয়জয়ন্তী' ইত্যাদি রাগ ব্যবহার করতেন।

বিভিন্ন রাগ রাগিণীর স্বরবিন্যাসেও তাঁর চিন্তাভাবনার সৃজনশীলতা ছিল। যেমন—'বাহার' রাগে শুদ্ধ গান্ধার স্বরটি বিবাদী স্বর হিসেবে ব্যবহার করেছিলেন, যা বিষ্ণুপুর ঘরানার গায়নশৈলীতে কিছুটা দেখা যায়। আবার 'তিলং' রাগে বাদী স্বর এবং ন্যাস স্বর গান্ধার হলেও তিনি মধ্যম স্বরকে বাদী স্বর হিসেবে ব্যবহার করতেন। 'সুরদাসী মল্লার' এ কোমল নিষাদের সঙ্গে শুদ্ধ নিষাদ ব্যবহার হলেও তিনি কোমল নিষাদই করতেন। তাঁর সৃষ্ট রাগগুলি হল—'ছায়া হিন্দোল' ও 'অহল্যা'। সংগীতাচার্যের অন্যতম কিছু প্রিয় রাগ হল—ছায়াহিন্দোল, মালকোষ, পুরিয়া ধানেশ্রী, মারোয়া, বাগেশ্রী, কেদারা, লাচারী, টোড়ী, বিভাস, ভৈরবী, রামকেলী, গুর্জরী টোড়ী, বাহার প্রভৃতি। তারাপদ চক্রবর্তীর গানে লয়কারী এবং স্বরবিস্তার-(বিলম্বিত ও দ্রুত) ছিল এক অভূতপূর্ব বিষয়। তাই কথিত আছে সংগীতচার্য তারাপদ চক্রবর্তীর গানের পরে অনেক উচ্চাঙ্গ সংগীত শিল্পী গান গাইতে আগ্রহী হতেন না।

উচ্চাঙ্গ সংগীত ছাড়াও সেমিক্ল্যাসিক্যাল গান অর্থাৎ বাংলা রাগপ্রধান সংগীতেও সংগীতার্যের অভাবনীয় অবদান ছিল। ঠুংরী গান, লঘু উচ্চাঙ্গ গান, বাংলা রাগ প্রধান গান ইত্যাদি সংগীতাচার্যের আরেকটি সম্পদ। ঠুংরী গানে তিনি অসাধারণ 'সপাট' তান ব্যবহার করতেন। যা শুদ্ধ খেয়াল গানেও খুবই জরুরী; সংগীতাচার্য নিজে বহু রাগ প্রধান বাংলা গান রচনা করেছিলেন, যেমন— তার রচিত খুবই বিখ্যাত একটি গান মিশ্র তিলং রাগে—'খোলো খোলো মন্দির দ্বার ওগো পূজারিনী' অপূর্ব এই গানটি আজও সমানভাবে জনপ্রিয়। তাঁর রচিত আরো কয়েকটি উল্লেখযোগ্য বাংলা রাগপ্রধান গান হল—'বোনা বোনে পাপিয়া বোলে'—এই গানটি বাহার রাগে আধারিত। গুর্জরী টোড়ী ছিল তাঁর অন্যতম প্রিয় রাগ। এই রাগে একটি রাগপ্রধান গান লিখেছিলেন—'ফুলে ফুলে কি কথা।' ভৈরবী রাগে তারাপদ চক্রবর্তীর রচনা একটি গান 'কোথা গেল শ্যাম'। অপূর্ব সুন্দর এই গানটি সম্বন্ধে অমলেন্দু বিকাশ কর চৌধুরী তাঁর স্মৃতিচারণায় বলেছিলেন—"তারাপদ বাবুর 'কোথা গেল শ্যাম' গানটি তিনি প্রথম বাগেশ্রী রাগে গেঁথেছিলেন। কিন্তু রেকর্ড কোম্পানী কর্তৃপক্ষ জানালেন ওদের বাগেশ্রীতে অনেক গান, ভৈরবীতে গানের অভাব। তখন তারাপদবাবুর গানটি ভৈরবীতে রেকর্ড করেছিলেন এবং রেকর্ডিং হওয়ার পর তা এত জনপ্রিয় হবে তিনি ভাবেননি।"[৫]

সংগীতাচার্য হিমাংশু দত্তের লেখা কিছু গান গেয়েছিলেন। যেমন—'চামেলী মেল আঁখি', 'ফাগুণের সমীরণ সনে' ইত্যাদি। এই গানগুলি এখনও শ্রোতাদের কানে বাজে।

ব্যক্তিজীবনে সংগীতাচার্য তারাপদ চক্রবর্তী

সংগীতাচার্য তারাপদ চক্রবর্তীর এক পুত্র ও তিন কন্যা। বর্তমানে দুই কন্যা জীবিত আছে। তাঁর সুযোগ্য পুত্র পন্ডিত মানস চক্রবর্তী তাঁর কাছেই খয়াল্গানের তালিমপ্রাপ্ত হয়েছিলেন। নব্বইয়ের দশকে মানস চক্রবর্তী পিতার ইচ্ছানুসারে তাঁর নিজস্ব গায়নশৈলী দিয়ে এক স্বতন্ত্র ঘরানার সৃষ্টি করেছিলেন, যা 'কোটালি ঘরানা' নামে প্রসিদ্ধ। তারাপদ চক্রবর্তী তাঁর বড় মেয়ে শ্রীলা বন্দ্যোপাধ্যায়কেও খয়াল্গানে যোগ্য তালিম দিয়েছিলেন। পরবর্তী সময়ে তিনি 'গানসরস্বতী' উপাধি প্রাপ্ত হয়েছিলেন এছাড়াও তাঁর আরও কিছু সুযোগ্য শিষ্য-শিষ্যা ছিল। যেমন—সুকুমার সমাজপতি, অখিলবন্ধু ঘোষ, সঞ্জিৎ মজুমদার, দিলীপ পাত্র, গোবিন্দ ব্যানার্জী প্রমুখ।

সংগীতচার্য তারাপদ চক্রবর্তী ছিলেন স্পষ্টবক্তা। যার ফলে তাঁর সংগীত জীবনে হয়ত অনেক ক্ষতি হয়েছিল। তাঁর সংগীত পরিবেশনে যে ব্যক্তিত্ব ছিল তা তাঁর ব্যবহার ও মানসিকতাতে লক্ষ্য করা যায়। এই

প্রসঙ্গ থেকে একটি ঘটনা পন্ডিত সুকুমার মিত্র বলেছেন—"একবার কোন একটি অনুষ্ঠানে একজন খ্যাতনামা ব্যক্তি রাগ বিশ্লেষণ করছিলেন। আর গাইছিলেন বিভিন্ন শিল্পী। শ্রীচক্রবর্তীর গানের পূর্বে তিনি মারোয়া সম্পর্কে কিছু বক্তব্য রাখলেন। মারোয়া একটি নীরস রাগ, এতে মীড় নেই, তাই বিলম্বিত মারোয়ার রূপ ফুটে ওঠে না ইত্যাদি বক্তব্য রাখলেন তিনি। তারাপদবাবু বললেন যে মারোয়াকে এভাবে কল্পনা করে গাইতে তিনি অপারগ। গুরুর কাছে যেমন তালিম পেয়েছেন, বললেন সেইভাবেই গাইবেন তিনি। বলা বাহুল্য গানের শেষে সবাই সাধুবাদ দিল শিল্পীকে"[৬]

সংগীতাচার্য ছিলেন ভীষণ স্পর্শকাতর এবং অভিমানী। তিনি কখনই দাম্ভিক ছিলেন না। ১৯৭৩ সালে জীবনের সায়াহ্নে কেন্দ্রীয় সরকার তাঁকে 'পদ্মশ্রী' উপাধিতে ভূষিত করলেও সংগীতাচার্য সেই পদবী অত্যন্ত বিনয়ের সঙ্গে প্রত্যাখ্যান করেন। কারণ পূর্বে তাঁর থেকে অনেক কনিষ্ঠ শিল্পী এই খেতাব অর্জন করেছিলেন। সংগীতাচার্যের কাছে সরকারী বা বেসরকারী কোনো খেতাবের চেয়েও সংগীত সাধনাই ছিল তাঁর মূল মন্ত্র তিনি সত্যিকারের মনপ্রাণে একজন শিল্পী ছিলেন। তাঁর মনটি ছিল অতিরিক্ত স্পর্শকাতর। ১৯৭২ খ্রিষ্টাব্দে তাঁর শিল্প প্রতিভার স্বীকৃতি স্বরূপ সঙ্গীত নাটক একাডেমী তাঁকে রত্ন সদস্য হিসেবে নির্বাচিত করেন এবং সাম্মানিক 'ফেলোশিপ' প্রদান করেন। রবীন্দ্রভারতী বিশ্ববিদ্যালয়ে 'ওয়েষ্ট বেঙ্গল স্টেট একাডেমী' অ্যাওয়ার্ডে ভূষিত হন। এছাড়াও 'সংগীতাচার্য', 'সংগীত রত্নাকর', 'সংগীতার্ণব' ইত্যাদি উপাধিতে ভূষিত হয়েছিলেন।

তাঁর সংগীত পরিচালনায় গীতশ্রী সন্ধ্যা মুখোপাধ্যায় গান গেয়েছিলেন। আগরতলায় একটি অনুষ্ঠানে সংগীত পরিবেশনের পরে বাবা আলাউদ্দীন খাঁ সাহেবের বিশেষ অনুরোধে তাঁর সঙ্গে তবলা সঙ্গত করেছিলেন।

চরম প্রতিকূলতার মধ্য দিয়ে সংগীতকে তিনি জীবনের মূলমন্ত্র করে হিন্দুস্থানী শাস্ত্রীয় সংগীতের বিখ্যাত গায়ক হিসেবে নিজেকে প্রতিষ্ঠা করেছিলেন। দক্ষিণ কোলকাতার প্রিন্স আনোয়ার শাহ রোডে তাঁর নিজের সৃষ্ট রাগের নামে একটি বাড়ি বানিয়েছিলেন। সেই বাখ্যাত বাড়ির নাম 'ছায়া হিন্দোল'।

১৯৭৫ সালের ১লা সেপ্টেম্বর বেলা প্রায় দুপুর দুটোর সময় সংগীতাচার্য শেষ নিঃশ্বাস ত্যাগ করেন। হিন্দুস্থানী শাস্ত্রীয় সংগীতে সংগীতার্য তারাপদ চক্রবর্তীর নাম যুগ-যুগান্তর ধরে লেখা হয়ে থাকবে। তাঁর মত প্রকৃত শিল্পী, স্রষ্টা, সাধক নতুন প্রজন্মের কাছেও সবসময় পথপ্রদর্শক। এই মহান অমর সংগীতশিল্পীকে জানাই অন্তরের শ্রদ্ধা ও প্রণাম।

তথ্যসূত্র

১. *সেই স্মৃতি, সেই গান, প্রসঙ্গ সঙ্গীতাচার্য তারাপদ চক্রবর্তী*, কোলকাতা: সপ্তর্ষি প্রকাশন, নভেম্বর, পৃ.২২।
২. তদেব, পৃ.২২।
৩. তদেব, পৃ.১৫।
৪. তদেব, পৃ.২৩।
৫. তদেব, পৃ.৯৮।
৬. তদেব, পৃ.৬৪।

গ্রন্থপঞ্জী

১. *সেই স্মৃতি, সেই গান, প্রসঙ্গঃ সঙ্গীতাচার্য তারাপদ চক্রবর্তী* কোলকাতা: সপ্তর্ষি প্রকাশন, নভেম্বর ২০০৯।
২. দেবব্রত দত্ত *সঙ্গীতত্ত্ব* দ্বিতীয় খন্ড, কোলকাতা: ব্রতী প্রকাশনী, জুন. ১৯৯৫।
৩. পন্ডিত মানস চক্রবর্তী, *লাখনে ও চিন্তনে*, কোলকাতা: দে'জ প্রকাশন, জানুয়ারী, ২০১৪।
৪. প্রভাত কুমার গোস্বামী, *ভারতীয় সংগীতের কথা*, কোলকাতা: আদি নাথ ব্রাদার্স, জুন ২০০৫।
৫. https://en.m.wikipedia.org/wiki/tarapada_chakraborty

মৈত্রেয়ী বণিক, গবেষক, কণ্ঠসংগীত বিভাগ, রবীন্দ্রভারতী বিশ্ববিদ্যালয়, তত্ত্বাবধায়ক: ড. চন্দ্রানী দাস।
Email: music.maitreyee@gmail.com

অযোধ্যার শিল্পী-নবাব ওয়াজিদ্ অলী শাহ্

ড. দেবাঞ্জন চট্টোপাধ্যায়

একজন সফল শাসক হতে গেলে যে ব্যক্তিত্ব, চারিত্রিক দৃঢ়তা, শঠতা, ভন্ডামি, দূরদর্শিতা এবং বাস্তব বুদ্ধি থাকার প্রয়োজন হয় সেইসব গুণাবলীর একটিও ছিল না ওয়াজিদ্ অলী শাহ্-র। যদি তাঁকে শাসক না ভেবে শিল্পী কিংবা স্রষ্টা ভাবা যায়, তাহলে আমাদের স্বীকার করতেই হবে যে, নবাব ওয়াজিদ্ অলী শাহ্-র মতন বহুমুখী প্রতিভাধর সংগীতশিল্পী এবং সংগীত-স্রষ্টা আমাদের দেশে খুব বেশি জন্মায় নি। তিনি ছিলেন একাধারে কবি, গায়ক, নর্তক, দক্ষ সেতার-বাদক, গীত-রচয়িতা, গীতিনাট্য-রচয়িতা—অন্যদিকে ছিলেন বিশিষ্ট সংগীত-শৈলীর স্রষ্টা। এ বিষয় এই প্রবন্ধে আলোচিত করা হবে।

ইতিহাসে শিল্পানুরাগী রাজার অজস্র উদাহরণ থাকলেও শিল্পী-রাজার উল্লেখ খুবই বিরল বলা যায়। ভারতবর্ষের এই রকম বিরল শাসক ছিলেন অযোধ্যার শিল্পী-নবাব ওয়াজিদ্ অলী শাহ্। তাঁর পুরো নাম ছিল নাজিম-উদ্-দৌলা ফখ্রুল্-মুলক্ মুহম্মদ ওয়াজিদ্ অলী খাঁ বাহাদুর শওকৎ জং। এটি তাঁর পিতার দেওয়া নাম। পিতা অমজাদ অলী শাহ্ (১৮৪২-৪৭ খ্রীঃ) পুত্রকে আরেকটি খেতাব দিয়েছিলেন। সেটি হলো—মীর্জা খুর্শীদ্ হাশ্মৎ মুহম্মদ ওয়াজিদ্ অলী। ১৮৪৭ খ্রীষ্টাব্দে ওয়াজিদ্ অলী অযোধ্যা রাজ্যের সিংহাসন লাভের পর 'শাহ্' খেতাবটি যুক্ত হয়ে গিয়ে তা সংক্ষেপে দাঁড়ায় ওয়াজিদ্ অলী শাহ্। জন্ম, লক্ষ্ণৌ শহরে, ১৮২২ খ্রীষ্টাব্দের ১৩ই জুলাই। মৃত্যু ২১শে সেপ্টেম্বর, ১৮৮৭ খ্রীষ্টাব্দ। বাংলার সংস্কৃতিতে লক্ষ্ণৌ এবং ওয়াজিদ অলীর অবদান অপরিসীম। কিন্তু নবাব ওয়াজিদ্ অলী শাহ্ যে রাজ্যের অধিপতি ছিলেন সেই অযোধ্যা রাজ্যের সংক্ষিপ্ত পরিচয় দিয়ে আমাদের যাত্রা শুরু করছি।

অযোধ্যা রাজ্য

অযোধ্য অতি প্রাচীন রাজ্য। বর্তমানে এটি উত্তর-প্রদেশ রাজ্যের অন্তর্ভুক্ত। রামায়ণের যুগে (আনুমানিক খ্রীঃ পূঃ ২০৮৪) অযোধ্যা ছিল রঘুবংশীয় নৃপতিদের রাজ্য। এই রাজ্যের রাজধানীও ছিল অযোধ্যা। শ্রীরামচন্দ্র ১৪ বছর বনবাস কাটিয়ে অযোধ্যায় ফিরে আসার কিছুদিন পরে অনুজ ভ্রাতা লক্ষণ ওই রাজ্যেই গোমতী নদীর তীরে এক নতুন জনপদ তৈরী করেন। এর নাম হয় লক্ষণপুর, পরে সেটি হিন্দুস্থানী উচ্চারণে হয় 'লখন্পুরা'। তারপর ১৩শ শতক থেকে এখানে শেখ-পাঠানদের উপনিবেশ গড়তে থাকে। জায়গাটির নাম লোকমুখে 'লখন্পুরা' থেকে 'লখ্নৌ' হয়ে যায়। তবে রামানুজ লক্ষণের স্মৃতি বিজড়িত বলে এই অঞ্চলের ধর্মপ্রাণ হিন্দুরা শহরটিকে 'লক্ষ্মৌ' রূপে অভিহিত করে থাকেন। উত্তরপ্রদেশের, বিশেষতঃ প্রাচীন অযোধ্যা রাজ্যে অনেকস্থলে মহাকাব্যের রামচন্দ্র, সীতা, লক্ষণ, ভরত প্রভৃতিদের নামানুসারে রামপুর, লক্ষণপুর, সীতাপুর, ভরতপুর প্রভৃতি নামকরণ হয়েছে।

মহাকাব্যের যুগ বা রামায়ণ-মহাভারতের যুগের (খ্রীঃ পূঃ ২১ শতক-খ্রীঃ পূঃ ১৫ শতক) পরে পৌরাণিক যুগে অযোধ্যা রাজ্য 'কোশল' রাজ্যের অন্তর্ভুক্ত হয়ে পড়ে। শ্রীরামচন্দ্রের মাতা কৌশল্যা ছিলেন কোশল-রাজ্যের কন্যা। পুরাণে যে ষোড়শ-মহাজনপদ বা ১৬টি বড় জনপদের কথা উল্লেখিত হয়েছে, তার মধ্যে কোশল জনপদ অন্যতম। এরপর ইতিহাসের কালস্রোতে গঙ্গা-যমুনা, গোমতী-ঘর্ঘরা দিয়ে অনেক জল প্রবাহিত হয়। জৈন-বৌদ্ধযুগ, মহামতী সম্রাট অশোকের রাজত্বকাল এসব পার হয়ে ১০৩০ খ্রীষ্টাব্দে লক্ষণপুরায় সর্বপ্রথম বৈদেশিক হানাদারদের আগমন ঘটে। গজনী রাজ্যের (আফগানিস্থান) অধিপতি সুলতান মাহ্মুদ তাঁর ভ্রাতুষ্পুত্র সঈদ সালা-মাসুদকে পাঠিয়েছিলেন অযোধ্যা রাজ্য ধ্বংস করে লুঠপাট করার জন্য। এরপর পাঠান-আফগানেরা ধীরে ধীরে এই রাজ্যে আসতে থাকে। তারপর ১১৯৪ খ্রীষ্টাব্দে গজনীর অন্তর্ভুক্ত 'ঘুর' সাম্রাজ্যের অধীশ্বর শিহাব-উদ্দিন মুহম্মদ ঘুরী (তখন দিল্লীর অধীশ্বরও বটে) কনৌজ জয় করার সময়ে আরেকবার অযোধ্যা রাজ্যে তান্ডব চালায়। সেদিন লক্ষণপুরা নগরীও তাঁর তান্ডব-রোষ থেকে নিজেকে রক্ষা করতে পারেনি। তারপর খল্জী রাজত্বকালেও শেখ-পাঠানরা দলে দলে অযোধ্যা রাজ্যে এসে বসতি বিস্তার করে। প্রথমে আসে কাশ্মান্দি কালান-এর শেখরা। তারপর লক্ষণপুরায় আসে জগ্তাই-এর শেখরা। গোমতী নদীর উত্তর-তীরে লক্ষণপুরা ও তার আসপাশে বাহান্নটি গ্রাম নিয়ে এই অঞ্চলের মুসলিম সম্প্রদায়ের আদিপুরুষ শেখ-পাঠানগণ স্থায়ী বসতি গড়ে তোলেন। কিন্তু কোনোদিনই হিন্দু-মুসলমান সম্প্রদায়ের মধ্যে সম্প্রীতির অভাব ঘটেনি। বরং উভয় সম্প্রদায়ের সম্প্রীতির ফলে এক নতুন সংস্কৃতি গড়ে ওঠে যা পরবর্তীকালে কয়েকশত বছর যাবৎ উত্তরভারতের অন্যান্য প্রদেশের সংস্কৃতিকে প্রভাবান্বিত করেছিল। এই প্রভাব থেকে বাঙ্গালী সংস্কৃতি নিজেকে মুক্ত করতে পারেনি।

সুলতানী রাজত্বকালে লখ্নৌ কিছুকাল জৌনপুর রাজ্যের (উত্তর প্রদেশ) 'শর্কী' সুলতানদের অধীনে ছিল। জৌনপুরের শর্কী সুলতান ভারতীয় স্থাপত্য বিদ্যায় এক নতুন শৈলীর দিশারী ছিলেন। কিন্তু এই বংশের হুসেন শর্কী হিন্দুস্থানী সংগীতের অন্যতম স্থপতি ছিলেন। ১৫শ শতকে জৌনপুরের আশপাশে 'চুট্কল্' নামক এক ক্ষুদ্র-প্রকৃতির প্রবন্ধ-গান প্রচলিত ছিল। এটি অবশ্যই রাগ-সংগীতের পর্যায়ভুক্ত। চুট্কলের 'স্থায়ী' তুক্টি ছিল নিবদ্ধ অর্থাৎ শাস্ত্রীয় তালে নিবদ্ধ। কিন্তু অন্যান্য তুক্গুলি রাগাশ্রিত সুরে অনিবদ্ধভাবে গাওয়া হতো। অর্থাৎ সুরে পাঠ করা হতো। এই চুট্কল গানের গীত-পদ্ধতি ছিল অমীর খুস্রৌ (১২৫৩-১৩২৫ খ্রীঃ) প্রবর্তিত 'কৌল-খয়াল্' গানের অনুরূপ, যাতে আধুনিক কালের মতন তান-সর্গম্ ছিল না কিন্তু 'ফিক্রা-বন্দ্' (অর্থাৎ ভাষা সহ আলঙ্কারিক বিস্তার) আবশ্যিক

রূপে ব্যবহৃত হতো। ক্রিয়াত্মক সংগীতসমজে এই গান 'চুট্‌কল্‌-খয়াল্‌' বা 'আস্তাঈ-খয়াল্‌' (সুর-যুক্ত পাঠ অংশ বাদ দিয়ে শুধুমাত্র স্থায়ী 'তুক্‌' নিয়ে খয়াল গাওয়া হতো বলে এইরূপ নামকরণ হয়েছিল) রূপে পরিচিত ছিল। বলাবাহুল্য, জৌনপুরের নিকটবর্তী হওয়ার সুবাদে লক্ষ্ণৌ অঞ্চলেও 'আস্তাঈ-খয়াল্‌' অপরিচিত ছিল না।

যাইহোক্‌, অযোধ্যায় নবাবী বংশ শুরু হয় বুরহান্‌ মুলক্‌-র সময় থেকে। এই নবাবী বংশের শুরু থেকে ওয়াজিদ্‌ অলী শাহ্‌ পর্যন্ত একটি ধারাবাহিক শাসনকালের তালিকা দেওয়া হচ্ছে:

সাদৎ অলী খাঁ, বুরহান্‌ মুলক্‌ (১৭৩২–৩৫ খ্রীঃ)
↓
মীর্জা সকীম্‌ অবুল্‌ মনসূর খাঁ, সফ্‌দর্‌জং (১৭৩৫–৫৩ খ্রীঃ)
↓
সুজাউদ্‌দৌলা (১৭৫৩–৭৫ খ্রীঃ)
↓
আসফ-উদ্‌দৌলা (১৭৭৫–৯৮ খ্রীঃ)
↓
উজীর অলী খাঁ (১৭৯৮ খ্রীঃ)
↓
সাদৎ অলী খাঁ (১৭৯৮–১৮১৪ খ্রীঃ)
↓
গাজী উদ্‌দীন হায়্‌দর (১৮১৪–২৭ খ্রীঃ)
↓
নাসির উদ্‌দীন হায়্‌দার (১৮২৭–৩৭ খ্রীঃ)
↓
মুহম্মদ অলী শাহ্‌ (১৮৩৭–৪২ খ্রীঃ)
↓
আমজাদ অলী শাহ্‌ (১৮৪২–৪৮ খ্রীঃ)
↓
ওয়াজিদ্‌ অলী শাহ্‌ (১৮৪৮–৫৬ খ্রীঃ)

নবাব ওয়াজিদ্‌ অলী শাহ্‌

অযোধ্যা রাজ্যের শেষ নবাব ছিলেন ওয়াজিদ্‌ অলী শাহ্‌। নবাবের সংক্ষিপ্ত জীবনী উল্লিখিত হল। ইংরেজ সরকার কর্তৃক সিংহাসনচ্যুত হয়ে ও ভাগ্যের সন্ধানে ১৩.৩.১৮৫৬ খ্রীঃ লক্ষ্ণৌ ছেড়ে তিনি কোলকাতায় আসেন উর্ধ্বতন কর্তৃপক্ষের কাছে সওয়াল করতে। আশা ছিল রাজত্ব এবং সিংহাসন ফিরে পাবেন। কোলকাতায় তিনি এসে পৌঁছান ৬.৫.১৮৫৬ তারিখে। এখানে তাঁর আশ্রয় হল কোলকাতার দক্ষিণে গার্ডেনরিচ-মেটিয়াবুরুজে। যে উদ্দেশ্য নিয়ে তিনি কোলকাতায় এসেছিলেন তা তাঁর পূর্ণ হল না। তিনি মা ও ভাইকে ইংল্যান্ডের রানির কাছে সুবিচারের আশায় দরবার করতে পাঠিয়েছিলেন। লন্ডন দৌত্য ব্যর্থ হয়ে যায়। মা ও ভাইয়ের মৃত্যু বিদেশেই হয়। ১৮৫৭ খ্রীষ্টাব্দে সিপাহী বিদ্রোহে সব কিছু ওলটপালট হয়ে যায়। তিনি বন্দি হয়ে ফোর্ট উইলিয়মে আটকে থাকেন। তিনি বুঝলেন রাজ্য পুনরুদ্ধারের সম্ভাবনা নেই। তাই লন্ডনের মোকদ্দমা খারিজ করার আর্জি জানালেন। ইংরেজ সরকার প্রস্তাবিত বছরে বার্ষিক বারো লক্ষ টাকা পেনশনে স্বীকৃতি জানিয়ে বিদ্রোহ শেষে ১৮৫৯ সালের জুলাই মাসে তাঁকে ছেড়ে দেয়। তিনি মেটিয়াবুরুজে ফিরে আসেন। গোমতীর তীরে যেভাবে রাজধানী লক্ষ্ণৌকে রেখে এসেছিলেন সেই মতো এখানে তিনি নতুন শহর গড়া ও জীবনযাত্রা প্রতিষ্ঠায় মনোনিবেশ করেন। তাঁরই চেষ্টায় কোলকাতার কাছে তৈরি হল দ্বিতীয় লক্ষ্ণৌয়ের জীবন, জবান, আসর, প্রমোদ উপকরণের সঙ্গে একে একে চালু করেন সেই ইমারত বিলাস, চিড়িয়াঘর, ফানুস আর ঘুড়ির নেশা, সেই মুরগিবাজি আর বটের বাজি। তিনি লক্ষ্ণৌয়ে ঠুংরি গানের এবং কথ-নৃত্যের অন্যতম প্রধান প্রচলনকর্তা ছিলেন। বাংলার সংগীতজগতেও তাঁর দান অসামান্য। নিজেও সংগীতজ্ঞ ও সংগীত-রচয়িতা ছিলেন। তাঁর মেটিয়াবুরুজ দরবারে বহু গুণীব্যক্তি সংগীত পরিবেশন করতেন। ফলে এখান থেকে বাঙালিদের দরবারী রাগসংগীতে শেখার সুযোগ আসে। তিনি অঘোরনাথ চক্রবর্তী, প্রমথ বন্দ্যোপাধ্যায়, যদুনাথ রায়, যদু ভট্ট, কেশব মিত্র, কালীপ্রসন্ন বন্দ্যোপাধ্যায় প্রমুখ এবং অন্যান্য বিখ্যাত বাঙালি সংগীতজ্ঞদের পৃষ্ঠপোষক ছিলেন। 'বাবুল মোরা নৈহার ছুট না যায়' এইরকম অনেক বিখ্যাত ঠুম্‌রী তিনিই রচয়িতা। ফোর্ট উইলিয়মে বন্দি অবস্থায় 'আখতার' ছদ্মনামে তিনি 'হুজন-ই-আখতার' কাব্যগ্রন্থ রচনা করেন। তাঁর অন্যান্য গ্রন্থ: 'তারিখ-ই-পরীখানা', 'তারিখ-ই-মুমতাজ' প্রভৃতি। রাধাকৃষ্ণ-প্রেমোপাখ্যান বিষয়ক একটি উর্দু গীতিনাট্য এবং 'নাজু', 'বাজি' ও 'দুলহন' নামে সংগীত বিষয়ক গ্রন্থের (৩ খন্ড) তিনি রচয়িতা। নিজের গ্রন্থাদি মুদ্রণের জন্য মেটিয়াবুরুজে একটি ছাপাখানাও তিনি স্থাপন করেছিলেন। রবীন্দ্রনাথের জ্যেষ্ঠভ্রাতা দ্বিজেন্দ্রনাথ ঠাকুরের সঙ্গেও তাঁর পরিচয় ছিল। তাঁর মতন ধর্ম-সহিষ্ণু ও অসাম্প্রদায়িক বাদশাহ্‌ ভারতবর্ষে খুব কম জন্মেছেন। তাঁর ঠুম্‌রী-গানের ভাষা দেখে মনে হয়, তিনি বৈষ্ণবধর্মের প্রতি যথেষ্ট শ্রদ্ধাশীল ছিলেন।

কোলকাতার সংগীতচর্চায় ওয়াজিদ অলী

লক্ষ্ণৌর নবাব ওয়াজিদ অলী শাহ্‌ সিংহাসনচ্যুত হন তৎকালীন গভর্নর জেনারেল লর্ড ডালহৌসির আদেশে (১৮৫৮ খ্রীষ্টাব্দে, ১৩ই ফেব্রুয়ারী)। তারপর নবাব তাঁর নির্বাসিত জীবন যাপন করতে এলেন কোলকাতায় এবং দক্ষিণ উপকণ্ঠে, গঙ্গার ধারে মেটিয়াবুরুজে (সে অংশের নাম মুচিখোলা) বাস অরম্ভ করলেন (ওই বছরের এপ্রিল মাসে)। তারপর ১৮৫৭ খ্রীষ্টাব্দে মহা বিদ্রোহের সূচনায় বন্দী হয়ে ফোর্ট উইলিয়ামে অন্তরীণ থাকবার পর ১৮৫৮ খ্রীষ্টাব্দে মুক্তিলাভ করে মেটিয়াবুরুজে স্থায়ী ভাবে বাস করতে লাগলেন।

নবাব ওয়াজিদ অলী গুণী সেতারবাদক (গোলাম মহম্মদের কৃতী শিষ্য কুতুরউদ্দৌলার কাছে সেতারে তালিম নেন লক্ষ্ণৌতে থাকবার সময়ে), সংগীত-রচয়িতা এবং বহুমুখী সংগীতজ্ঞ ছিলেন এবং তাঁর লক্ষ্ণৌ দরবার ছিল ভারতের একটি শ্রেষ্ঠ সংগীতকেন্দ্র। ১৮৫৮ খ্রীষ্টাব্দের পর মেটিয়াবুরুজে যে অভিনব সংগীত দরবারের পত্তন করলেন, তা লক্ষ্ণৌ দরবারেরই এক নতুন সংস্করণে পরিণত হল—ঐশ্বর্যের আড়ম্বরে নয়, সংগীতচর্চার উৎকর্ষতায় এবং ভারত বিখ্যাত কলাবন্তদের সমাবেশের ফলে। লক্ষ্ণৌ দরবারের মতন মেটিয়াবুরুজ দরবারেও এমন সর্বভারতীয় গুণী সমাগম হল, যা সেকালে একটিমাত্র সংগীত সভার পক্ষে প্রায় অভূতপূর্ব। কারণ সংগীতচর্চা, সংগীত উপভোগ এবং সংগীতজ্ঞদের

পৃষ্ঠপোষকতা নবাবের জীবনের অন্যতম প্রধান কার্য ছিল।

তাঁর কোলকাতায় আগমন ও দরবার পত্তনের জন্যে এমন বহু গুণী বাংলাদেশে উপস্থিতি ঘটে, যাঁদের জন্যে বাংলায় নানা রীতির যন্ত্র ও সংগীতের প্রসারের প্রভূত সহায়তা করেছিল। নবাব ওয়াজিদ আলীর জীবন নির্বাসনের অভিশাপ বাংলাদেশে সংগীতচর্চার ক্ষেত্রে দেখা গিয়েছিল আশীর্বাদ রূপে। কিংবা তার চেয়েও বেশি। মেটিয়াবুরুজ দরবারে সর্বাধিক সংখ্যক গুণীর নিযুক্ত থাকা ও তাঁদের অনেকেরই এখানে শিষ্য গঠনের ফলে সংগীতচর্চার ধারার একটি নতুন স্রোত দেখা দিয়েছিল এবং তার কালটা ছিল নব জাগৃতির পক্ষে বিশেষ উপযোগী। ১৮৫৮ খ্রীষ্টাব্দের শেষ বা ১৮৫৯ খ্রীষ্টাব্দের প্রথম থেকে আরম্ভ করে ১৮৮৭ খ্রীষ্টাব্দ পর্যন্ত অর্থাৎ পূর্ণ ৩০ বছর। ওই বছর নবাবের মৃত্যু হয়। সুতরাং তাঁর আমৃত্যু কোলকাতা বাসের কালটি—যে সময়ে তাঁর দরবারে বহু সংখ্যক কলাবন্ত অবস্থান ও শিষ্য গঠন করে এদেশে সংগীত চর্চার শ্রীবৃদ্ধি সাধন করেন—সংগীতের পুনরভ্যুদয়ের যুগের সঙ্গে অঙ্গাঙ্গীযুক্ত হয়ে পড়ে। রেণেসাঁসের যে ধারা সংগীতশিল্পীদের অবদানে পরিপুষ্ট, তা ওয়াজিদ অলী শার কাছে সবিশেষ ঋণী। ইতিহাসের অদ্ভুত ঘটনাচক্রে সেই বিশেষ সময়ে লক্ষ্ণৌ থেকে মেটিয়াবুরুজে এসে দরবার গঠন করার ফলে যুগের প্রয়োজনের সঙ্গে নবাবের সংগীত বিষয়ে কার্যাবলীর আশ্চর্য যোগাযোগ ঘটে যায় এবং তার ফল অতি শুভ ও সুদূর প্রসারী হয় সংগীত চর্চার ক্ষেত্রে।

ওয়াজিদ অলীর সংগীততত্ত্ব বিষয়ে এবং স্বরচিত গানের যে একাধিক পুস্তক ছিল, তাও তাঁর মেটিয়াবুরুজের নিজস্ব মুদ্রণ যন্ত্র থেকে প্রকাশিত হয়েছিল এবং শৌরীন্দ্রমোহন ঠাকুর, রাধাকান্ত দেবের গ্রন্থাবলীর মতন বিনামূল্যে বিতরণ করা হত, কখনো বিক্রয় হয়নি। নবাবের পুস্তকাদি অবশ্য হিন্দী, উর্দু ও পার্সী ভাষায় রচিত (সংগীত ভিন্ন কাব্য, নাটক, আত্মকথা ইত্যাদি বিভিন্ন বিষয়ে)।

রেণেসাঁসের সেই ঐতিহাসিক পর্যায়ে নবাব ওয়াজিদ অলী ৩০ বছর ধরে তাঁর দরবারে পশ্চিমাঞ্চলের গুণীদের অবস্থিতি ঘটিয়ে বাংলার সংগীতক্ষেত্রকে কতখানি সমৃদ্ধিশালী করেন, তা তাঁদের নামের তালিকা থেকে ধারণা করা যায়। তাঁর মেটিয়াবুরুজ দরবারে যে কলাবন্তেরা আসেন, তাঁদের মধ্যে অনেকে এখানে দীর্ঘকাল থেকে যান, কেউ বা জীবনের শেষ পর্যন্ত। তাঁদের অনেকে নবাব দরবারে কিছুকাল থাকবার পর মেটিয়াবুরুজ থেকে বিদায় নিয়ে কোলকাতা এবং বাংলার অন্যত্র অবস্থান করেন। নবাবের সংগীত সভায় নিযুক্ত থাকবার সময়েও কলাবন্তেরা আমন্ত্রিত হয়ে অন্যান্য আসরে সংগীত পরিবেশন করেছেন, বাংলার কোন কোন গুণীও মেটিয়াবুরুজ দরবারে গান গেয়েছেন যন্ত্র বাজিয়েছেন (যেমন যদু ভট্ট, কেশবচন্দ্র মিত্র, কালিপ্রসন্ন বন্দ্যোপাধ্যায়, বামাচরণ বন্দ্যোপাধ্যায় প্রভৃতি), ওয়াজিদ অলীর দেওয়ান রূপচাঁদ মুখোপাধ্যায় ভবানীপুরের বাড়িতে দরবারের গায়ক বাদকদের প্রায় সপ্তাহে জলসা হয়েছে। এই সমস্ত প্রক্রিয়ার ফলে সংগীত চর্চা বিশেষ প্রসার লাভ করেছে কোলকাতা তথা বাংলায়।

নবাব ওয়াজিদ অলী এবং তাঁর সংগীত দরবারের আর একটি স্মরণীয় অবদান আছে বাংলার সংগীত জগতে। তাঁর নামের সঙ্গে ঠুংরি রীতির গানের এদেশে প্রচলনের ঘনিষ্ঠ সম্পর্ক আছে। যে লক্ষ্ণৌ চালের ঠুংরির পীঠস্থান ছিল লক্ষ্ণৌ দরবার, সেই ঠুংরি রীতি নবাব নিয়ে এসেছিলেন কোলকাতায় এবং তাঁর মেটিয়াবুরুজ দরবারে তার দস্তুরমত অনুশীলন হত। অনেকের মতে, লক্ষ্ণৌ ঠুংরির অন্যতম প্রচলনকর্তা ছিলেন ওয়াজিদ অলী শাহ। এবং কোলকাতা তথা বাংলার সংগীত সমাজে ঠুংরি গানের আদি প্রবর্তকরূপে তাঁকে উল্লেখ করলে সঠিক হবে কিনা বলা না গেলেও অন্যতম পথিকৃৎরূপে তাঁর নাম করা যায়। তাঁর কোলকাতায় উপস্থিতির পূর্বে কাশী ও লক্ষ্ণৌয়ের বাঈজীদের যে সংগীতানুষ্ঠান হত, তা শুধু 'খড়ী ঠুংরি' ছিল কিংবা আসরের ঠুংরি গান সেকথা নিশ্চিতভাবে জানা যায়নি। ওয়াজিদ অলীর কোলকাতায় আগমনের পূর্ববর্তী আমলের বাঈজীরা আসরের ঠুংরি গান না পেয়ে থাকলে, নবাবকেই এদেশে ঠুংরি গানের আদি প্রচলনকর্তা সম্ভবত বলা যায়।

তিনি স্বয়ং উৎকৃষ্ট ঠুংরি গান রচয়িতা ছিলেন এবং তাঁর রচিত কোন কোন ঠুংরি সংগীত জগতে অমর হয়ে আছে। যেমন—'বাবুল্ মোরা নৈহারা ছুট যায়'।

প্রসঙ্গত উল্লেখ করা চলে যে, ঠুংরি গানের ব্যাপক প্রচলন কোলকাতায় আরম্ভ হয়েছিল নবাবের জীবনকাল (১৮৮৭ খ্রীষ্টাব্দ পর্যন্ত) এবং উনিশ শতকের দ্বিতীয়ার্ধের পরবর্তীকালে—অর্থাৎ বিশ শতকের প্রথম পাদে। এবং সেই অপেক্ষাকৃত আধুনিক কালে (গোয়ালিয়রের) সংগীতগুণী গণপৎ রাও (ভাইয়া সাহেব) তার প্রচলনকর্তা হন। গণপৎ রাও এবং তাঁর প্রাধান্য শিষ্য বৃন্দের—মৌজুদ্দিন, গিরিজাশঙ্কর চক্রবর্তী, শ্যামলাল ক্ষেত্রী, বিশেষ গিরিজাশঙ্করের—কল্যাণে বাংলাদেশে ঠুংরি জনপ্রিয়তা লাভ করে: এ যুগের ঠুংরিকে বলা হয় 'লচাও ঠুংরি' এবং নবাব ওয়াজিদ অলীর আমলের ঠুংরির রীতি নাকি তা থেকে কিছু স্বতন্ত্র ছিল, বিশেষজ্ঞ ব্যক্তিদের এই অভিমত।

নবাবের মেটিয়াবুরুজ দরবারে ঠুংরি গানের চলন ও কদর থাকলেও তা শিষ্য পরম্পরায় এদেশে প্রসারের সন্ধান এবং তাঁর দরবারের ঠুংরি গায়ক গায়িকাদের পরিচয় সঠিকভাবে পাওয়া যায় নি। কিন্তু সে কারণে এমন কথা বলা সঙ্গত হবে না যে, তাঁর দরবারে ঠুংরির অস্তিত্ব ছিল না। ঠুংরি গান নবাবের অত্যন্ত প্রিয় ছিল এবং তাঁর রচিত গীতাবলীর মধ্যে সবচেয়ে প্রসিদ্ধি লাভ করে ঠুংরি গানগুলি। ঠুংরি রীতিতে তাঁর এতদূর অনুরাগ ছিল যে, অতি করুণ রসের গানও তিনি ঠুংরিতে গঠন করতেন। পৈত্রিক সিংহাসন হারিয়ে নির্বাসিত জীবন বরণের তীব্র মর্মবেদনা তিনি যেসব গানে প্রকাশ করেছিলেন, তাও ছিল ঠুংরি। যথা, 'যব ছোড় চলি লখনৌ নগরী', 'বাবুল্ মোরা নৈহারা ছুট যায়', 'অংরেজ বাহাদুর জুলুম কিয়া, মেরা মাল মুল্‌কো সব লিয়া', ইত্যাদি। তাঁর অন্যান্য ঠুংরি গানের মধ্যে 'ডোলেরে যোবন মদজাতি গুজরিয়াঁ, তেরা সন্ মোসেঁ মরালে কটারিয়াঁ' (ঝিঁঝিট খাম্বাজ, ঢিমে তেতালা), 'ম্যায় নীরভরণ ক্যায়সী জাউঁ সজনি, ডগর চলত মোসেঁ করত বার' (তিলক কামোদ, তেতালা), ইত্যাদি সংগীত সমাজে সুপ্রচলিত হয়েছিল। ঠুংরি ভিন্ন নবাব অন্য অঙ্গের অনেক গানও রচনা করেছিলেন, যেমন ধ্রুপদাঙ্গের সুপরিচিত গান, 'শুভ সগন শুভ লগন ছত্র ধরাউ। আজ মিলি পন্ডিত লগন ধরাউঁ', (কোকব বেলাবল, ঝাঁপতাল) কিংবা ধানী, কাহারবা গজল 'দোস্ত মেরা দিল্ সে আপনা দিল্ মিলাতেঁ কেঁও নাহি' ইত্যাদি। কিন্তু তাঁর গীতাবলীর মধ্যে ঠুংরিগুলিই সবচেয়ে খ্যাতিমান হয়। নবাবের রচিত ঠুংরি গানগুলির মধ্যে বেশ কিছু সংখ্যক তাঁর কোলকাতায় বাসের সময়কার রচনা। কারণ, তাঁর ৩৩ বছর বয়সে

এখানে আগমনের সময় থেকে ৬৫ বছরের মৃত্যু পর্যন্ত নিরবিচ্ছিন্নভাবে তিনি মেটিয়াবুরুজেই বাস করেছিলেন এবং সংগীত বিষয়ে সমস্ত রচনা ও গীতানুষ্ঠান এখানেই হয়েছিল। যেমন, তাঁর রচিত অপেরা জাতীয় নাটক 'রাধা কানাইয়া কা কিস্‌সা'র (উর্দু-রাধাকৃষ্ণের প্রেম কাহিনী) মধ্যে চারখানি হিন্দী ঠুংরি গান ছিল এবং মেটিয়াবুরুজে নাটকটির অভিনয়ের সময় সেসব ঠুংরি গান গাওয়াও হত। যথা—'রাধাজী মোসে বোলো কিউ না রে', 'মোরি তু জীবন রাধা', 'সব্ রাহ্ বাট মেঁ ঢুন্ড্ ফিরি বন্দরা বন্‌মে হো সামরিয়া' ও 'বাজন্ লাগি শ্যাম কি বাঁশরী রে, নদীয়া কিনারে আকৃতার বাঁশরী বাজাওত্, নিকস্ যাত্ জীয়াসে সাঁস রি রে'।

ওয়াজিদ অলীর দরবারে প্রায় দেড়শ জন গায়ক, বাদক, নর্তক প্রভৃতি নিয়মিত বেতনে নিযুক্ত থাকতেন এবং সেই গায়ক বাদক নর্তকদের বিভাগে কত জন সাধারণত নিযুক্ত ছিলেন তার একটি তালিকা নবাবের একটি উর্দু পুস্তকে উল্লেখ করা আছে। তা থেকে জানা যায় যে, তাঁর দরবারে ১৫ জন 'মুঘন্নি' (গায়ক), ২৩ জন তবলচী (তবলাবাদক), ৪৬জন 'সারেঙ্গীয়া' (সারেঙ্গীবাদক), ২জন পাখোয়াজী, ১৯ জন 'নক্কর্‌চী' (ঢাক বাদ্যকার), ৬ জন 'রক্কস্' (পুরুষ নৃত্যকার), ২ জন ঢোল বাদক, ২২ জন মঞ্জিরাবাদক, ৬ জন 'ডোম্‌নিয়া' (সাধারণ শ্রেনীর গায়ক), ১ জন সুরশৃঙ্গার বাদক, ১ জন বংশীবাদক। সেই সঙ্গে শানাইবাদক, বাঈজী শ্রেণীর গায়িকা নর্তকী ইত্যাদির কথাও ধর্তব্য। তা'ছাড়া, তাঁর দরবারে সেতার, সরোদ, রবাব ও বীণা যন্ত্রের কলাবন্তদেরও প্রায়শ অবস্থান ঘটত।

উপসংহার

ভারতবর্ষের সংগীত-ইতিহাসে অনেক নৃপতিদের নাম পাওয়া যায় যাঁরা নানা সময়ে ভারতীয় সংগীতকে নানা ভাবে সমৃদ্ধ করেছেন, যেমন গোয়ালিয়র অধিপতি মানসিংহ তোমর (১৪৮৬–১৫১৬ খ্রীঃ), মুঘল সম্রাট আকবর, বিহারের বেতিয়া রাজ্যের নৃপতি আনন্দকিশোর সিং (১৮১৬–৩২ খ্রীঃ), বিষ্ণুপুরের মাল বা মল্ল-বংশীয় রাজা রঘুনাথ সিংহ ২য় (১৭০৮–১২ খ্রীঃ), রামপুরের (উঃ প্রদেশ) নবাব ইউসুফ অলী (১৮৪০–৬৪) . . . ইত্যাদি। এঁরা নিজ নিজ রাজ্যে সংগীতের প্রসার ঘটিয়ে পরিচিতি লাভ করেছেন। কিন্তু এঁরা কেহই ভিন্ রাজ্যে বন্দীজীবনে সেই রাজ্যের সংগীত বিকাশে সাহায্য করেননি, যা করেছিলেন অযোধ্যার নবাব ওয়াজিদ অলী শাহ্।

গ্রন্থপঞ্জী

১। ড. কৈলাশচন্দ্র দেব বৃহস্পতি, *সংগীত-চিন্তামণি*, হাথরাস: উ. প্রদেশ সংগীত কার্যালয়, ১৯৬৬।

২। ড. বিমল রায়, *সংগীতি শব্দকোষ*, ১৪ ও ২য় ভাগ, কোলকাতা: পশ্চিমবঙ্গ রাজ্য সংগীত আকাদেমি, ২০০৮, ১৯৯৬।

৩। ড. প্রদীপ কুমার ঘোষ, *সংগীতশাস্ত্র সমীক্ষা*, ২য় খন্ড, কোলকাতা: পশ্চিমবঙ্গ রাজ্য সংগীত আকাদেমি, ২০০৪।

৪। দিলীপকুমার মুখোপাধ্যায়, *অযোধ্যার নবাব ওয়াজেদ অলী শাহ্*, শঙ্খ প্রকাশন, ১৯৮৪।

৫। দিলীপকুমার মুখোপাধ্যায়, *বাঙ্গালীর রাগসংগীত চর্চা*, ফার্মা কে. এল. এম., কোলকাতা, ১৯৭৬।

৬। দিলীপকুমার মুখোপাধ্যায়, *ঘরানার ইতিহাস্*, কোলকাতা: এ. মুখার্জী এন্ড কোং, ১৯৭৭।

৭। ড. বিদ্যুৎশিখা মুখোপাধ্যায়, *সংগীতজ্ঞ কোষ*, যামনগাছি: নীলশিখা প্রকাশনী, ২০১৫।

ড. দেবাঞ্জন চট্টোপাধ্যায়, সহকারী অধ্যাপক ও বিভাগীয় প্রধান, সংগীত বিভাগ, মাইকেল মধুসূদন মেমোরিয়াল কলেজ, দূর্গাপুর ।
Email: debanjansangeet@gmail.com

দেশজ চিন্তন ও মননে এস. এম. সুলতান

বিপ্লব গোস্বামী

আমাদের দৈনন্দিন জীবনে মনের ভাব আদান প্রদানের মধ্যে জটিলতা থাকেনা বলেই নিজের ভাবনা অন্যের কাছে পৌঁছে দেওয়ার জন্য সুন্দর, সাবলীল, সোজা, স্পষ্ট ভাবে কথা বলে থাকি। কিন্তু শিল্পের মাধ্যম যেমন–ছবি আঁকা, ভাস্কর্য ইত্যাদি উপস্থাপনায় বহুস্তরীয় চিন্তাভাবনার উপস্থিতি থাকে। শিল্পীর কাজ সম্পর্কে বিস্তর ধারণা এবং রসাস্বাদন পেতে হলে তার সুচারুতা, করণকৌশল খুঁটিয়ে বিশ্লেষণ করে অর্থ খুঁজে নিতে হয়। শিল্পী এস. এম. সুলতানের বর্ণময় জীবন ও শিল্পী জীবনকে বুঝতে—তিনি কী ধরনের রেখা, রং, শৈলী ইত্যাদি ব্যবহার করেছেন; কোন ধরনের সামাজিক ঘটনাবলী ও জীবন প্রেক্ষাপটকে তুলে ধরতে চেয়েছেন; তাঁর ছবির বিষয় ভাবনার গভীরে কতরকমের স্তর প্রচ্ছন্ন রয়েছে এবং তাঁর জীবন চর্যার কী কী দিকে তাঁকে প্রত্যক্ষ ও পরোক্ষ ভাবে প্রভাবিত করেছে সেগুলি বিশ্লেষণ করতে পারলে তবেই এই শিল্পীকে আমরা সঠিক ভাবে বুঝতে পারব।

ভূমিকা

শিল্পী এস. এম. সুলতানের চিত্রকর্মের অনুসন্ধান ও বিশ্লেষণে দেশজ সমকালীনতার নিরিখে তথ্য নিরূপণ করে কিছু নতুন দিক তুলে ধরাই এই রচনার মূল উদ্দেশ্য। তিনি `শিল্পী' হিসেবে কেমন এবং ব্যক্তিগত শিল্প দর্শন-নির্ভর জীবন চর্যা কেমন ছিল এ বিষয়ে নিয়ে বেশ কিছু নিরপেক্ষ মতামত সম্বলিত নৈর্ব্যক্তিক আলোচনা ইতিমধ্যে হয়েছে। তিনি যে সময়ের মানুষ সে সময়ে এই উপমহাদেশ বহু রাজনৈতিক টানাপোড়েন অবস্থার মধ্য দিয়ে পার হয়েছে। এই শিল্পী সমসাময়িক কালের বহু জাতীয়, আন্তর্জাতিক স্তরে ঘটে যাওয়া ঘটনাবলীর সাক্ষী। ১৯৩০ থেকে একবিংশ শতাব্দীর দোরগোড়া পর্যন্ত ভারত, বাংলাদেশ, পাকিস্তান তৎসংলগ্ন অঞ্চলগুলির রাজনৈতিক ও সামাজিক ওঠানামাকে খুব কাছ থেকে দেখেছেন। এই পর্যবেক্ষণ ক্ষমতা বহুক্ষেত্রেই তাঁর শিল্প সৃষ্টিতে যে সুগভীর ছাপ রেখেছে সেটি একটু খুঁটিয়ে দেখলেই দৃষ্টিগোচর হয়। শিল্পীর চিত্ররচনার চিন্তনভিত্তিক যে প্রেক্ষাপট সেটি হয়ত সেই জন্যই দেশজ বিষয়ভিত্তিক হয়ে উঠতে পেরেছে অনায়াসে। স্বপ্নে প্রতিফলিত ভাবনাই কেবলমাত্র চিত্রপটে ভেসে উঠবে এমনটা নয়। কোন শিল্পীই মানসপটে ভেসে ওঠা ভাবনাকে ব্যক্ত করে যাওয়াতে সীমাবদ্ধ থাকেন না বা সেটা সম্ভবপর হয় না। মনোজগতে ভেসে ওঠা মনন চিন্তন চর্চাও শিল্পীকে এগিয়ে নিয়ে যেতে সাহায্য করে। শিল্পীর শিল্প রচনায় তাঁর ভাবনা ও চৈতন্যবোধ প্রতিফলিত হয়। শিল্পে তাই বাস্তব, অবাস্তব বস্তু অথবা নৈর্বস্তু দৃশ্যমান হয়ে ওঠে। শিল্পীর জীবন চর্যায় তাঁর শিল্পকর্মে নিয়ত প্রতিফলিত হয়। মনে রাখতে হবে এই জগৎ বাস্তব অভিজ্ঞতা প্রসূতবোধ থেকে যেমন উঠে আসে ঠিক তেমনি সেই অভিজ্ঞতাকে সম্বলিত করে যে অনন্য চিন্তা ভাবনার সৃষ্টি হয়; এর অনেকটাই সেই জগতের বিষয়ও বটে। এই কারণে শিল্পীর শিল্পকর্মজাত সূক্ষ্মাতিসূক্ষ্মভাবে বুঝতে হলে তাঁর জীবনচর্চা ও জীবনদর্শন সম্পর্কে ধারণা থাকা দরকার। অতএব শুধুমাত্র শিল্পীর উপস্থাপনা করা শিল্পকর্মগুলিই তাঁর একমাত্র পরিচায়ক হওয়া সম্ভব নয়। তাই শিল্পী এস. এম. সুলতানের শিল্পকর্ম সূক্ষ্মাতিসূক্ষ্মভাবে বুঝে শিল্পরস গ্রহণ করতে বা শিল্প দর্শন বুঝতে তাঁর জীবন চর্চা, জীবন উপলব্ধি ফিরে দেখা অতীব প্রয়োজনা সুলতানের জীবন কাহিনী বা জীবনের নানা ঘটনা আমাদের কাছে প্রয়োজনীয় তথ্য হিসেবে কার্যকরী বা উপযোগী এক বিশেষ কারণে। তাঁর কাজের যে বিবিধ করণ, কৌশলগত বৈশিষ্ট এবং ভাবনাগত বিশেষত্ব আমাদের চোখে পড়ে, তাকে বিশ্লেষণ করতে গেলে যে তথ্যগুলি প্রয়োজন তা আমাদের মূল আলোচনার বিষয়বস্তু।

বিষয় বিবরণ

শিল্পীর জীবন চর্চা বা জীবন বাস্তবতার যে অভিজ্ঞতা তার আলোকেই বহিঃপ্রকাশ ঘটে একজন শিল্পীর শিল্পকর্মের প্রকাশ ভঙ্গিমা। এ বিষয়টি যেমন অনেকটাই তাঁর বাস্তব অভিজ্ঞতার উপর দাঁড়িয়ে থাকে তেমনি তাঁর আভ্যন্তরীণ মনন-চিন্তন-নির্ভর জগৎ থেকেও উৎসারিত হয়। একে একাধারে যেমন জীবনগত উপলব্ধি বলে আখ্যায়িত করতে পারি তেমনি এটি জীবনজাত উপলব্ধি বলেও চিহ্নিত করা যেতে পারে। যেকোন শিল্পীর জীবনচর্চার মাধ্যমেই গড়ে ওঠে তাঁর জ্ঞান সমুদ্র-র সুবিস্তৃত পরিসরটি। শিল্পীর শিল্পকর্মের বিস্তার ও রকম দেখে তাঁর মনস্তত্ত্ব সম্পর্কেও আমরা এক বিশেষ ধারণা তৈরি করতে পারি। শিল্প ইতিহাস ও সেই সংক্রান্ত প্রাকৌশলিক সাহিত্যের দৃষ্টিভঙ্গি থেকেও আমাদের তাঁকে বুঝে নেওয়া দরকার। তবেই আমরা তাঁর শিল্পকর্মের রসাস্বাদনে সক্ষম হতে পারি। সুলতানের চিত্রকর্ম অনুসন্ধান ও বিশ্লেষণ করার পূর্বে কিছু বিষয় তুলে ধরা দরকার। ভারতীয় উপমহাদেশের নিজস্বতা বলতে আমরা ঠিক কী বুঝি এটি নিয়ে একটু ব্যাখ্যা ও স্মৃতিচারণের প্রয়োজন—অবনীন্দ্রনাথ ঠাকুর ঘরোয়া আলোচনায় বলেছিলেন, "এই যে স্বদেশী যুগে ভাবতে শিখেছিলুম দেশের জন্য কিছু করতে হবে। সেই ভাবনাটি ফুটে উঠল আমার ছবির জগতে। . . . ছবি দেশী মতে ভাবতে হবে, দেশী মতে দেখতে হবে। রাজা রবি বর্মা তাঁর ছবিতে দেশী মত ব্যক্ত করতে সক্ষম হয়েছিলেন হয়তবা, কিন্তু তার আঙ্গিক ও গঠনগত ঢঙ বিদেশী ছিল এটা বলতে কারও দ্বিধা হবার কথা নয়। যেমন—সীতা দাঁড়িয়ে আছে ভিনাসের ভঙ্গিতে।" [১]

বৃহত্তর ভারত উপমহাদেশ বিভিন্ন স্বাধীন দেশের রূপান্তরিত হওয়ার আগে এবং পরেও সমকালের জাতীয় আন্তর্জাতিক অনেক ঘটনার সাক্ষী এই শিল্পী। সেহেতু সুলতানের দেশজ ভাবনা বলতে তাঁর জীবনকালের ভারতীয় উপমহাদেশীয় নিজস্ব ভাবনা, এই বিষয়টিকেই আমাদের ধরা উচিত। যদিও জন্মসূত্রে শিল্পী এস. এম. সুলতান বর্তমান স্বাধীন বাংলাদেশ রাষ্ট্রের নাগরিক। তিনি বাংলাদেশের নড়াইল মহকুমায় (তৎকালীন) জন্ম গ্রহণ করেছিলেন ১৯২৪ সালে এবং তাঁর জীবনাবসান হয় ওখানেই ১৯৯৪ সালে। এই সন্ধর্ভে যে বক্তব্যকে আমরা এখানে তুলে ধরতে চাইছি-পৃথিবীর সর্বত্রই স্থান কাল পরিবর্তনের চিন্তা, ভাবনা, রুচির পরিবর্তন লক্ষ্যণীয়—সেই পরিবর্তনের ধারায় ভারতীয় উপমহাদেশও ব্যতিক্রম নয়। তারও আছে নিজস্ব শিল্প দর্শন। আর তা হলো দ্বিমাত্রিকতা যা 'ভ্রম' হীন। অর্থাৎ বাস্তবে সম্ভব নয় এমন। ছবির জগতে বা যেকোন ধরনের শিল্প সৃষ্টির ক্ষেত্রে আমাদের কল্পনা লাগাম ছাড়া হতে পারে। সংস্কৃত সাহিত্যের

বক্তব্য অনুযায়ী অপার কাব্য সংসারে কবি এক প্রজাপতি। অর্থাৎ কবিই এখানে সৃষ্টিকর্তা ব্রহ্মার কাজটি করেছেন। পশ্চিমী দর্শনে অর্থাৎ Philosophy of Aesthetics-এর জগতে "There can be no error in art" কথাটি প্রায় সর্বজন স্বীকৃত। তাহলে সেখানে আমাদের কল্পনা যখন কোন বাঁধন না মেনে মুক্ত আকাশে ডানা মেলে তখন তাকে 'ভ্রম' বা এক ধরনের 'মায়া' বলে আখ্যায়িত করা যেতে পারে। যা আমাদের কঠিন বাস্তব থেকে কিছুক্ষণের জন্য হলেও মুক্তি দেয় এবং আনন্দ দান করে। যার ফলে বাস্তবের কঠিন মাটিতে নেমে আসতে আমাদের সমস্যা হয় না। এ যেন সমান্তরালভাবে চলতে থাকা এক পরাবাস্তব জগৎ। জীবনকে যদি রেল লাইনের মত ভাবা হয় তবে এই দুইয়ের অর্থাৎ বাস্তব ও পরাবাস্তব একত্রে পাশাপাশি একসঙ্গে চলা থেকেই আমাদের মুক্তির আনন্দ আসে শিল্প দর্শন জগতে। প্রত্যেক মনীষীই একথা কোন না কোনভাবে স্বীকার করেছেন।

'নন্দলাল বস মনে করতেন পাশ্চাত্য শিল্পের ভিত হলো চাক্ষুষ তথ্য। আর প্রাচ্য (তথা বৃহত্তর ভারতবর্ষের) শিল্পের ভিত হলো শিল্পীর হৃদয়ে অনুভূত জীবনের প্রাণছন্দ।'[২]

সুলতান চাক্ষুষ দৃশ্যমান বিষয়কে তুলে ধরা থেকে বিরত থেকেছেন। নিজস্ব উপলব্ধিকে প্রকাশ করার প্রয়াস তাঁর শিল্প কর্মে পাওয়া যায়। তার কারণে মানুষ, পশু, পাখি সাধারণ দৃশ্যমান অবয়বে ফুটে উঠেছে নিজের অনুভূত জীবনের প্রানছন্দের প্রতিফলন। আমরা জানি যে কোন বস্তুর নিজস্ব বিশেষ সত্তা থাকে। তাকে দৃশ্যগত রূপ দেওয়ার জন্য কিছু নির্দিষ্ট পদ্ধতি অবলম্বন করতে হয় বা জানতে হয়। প্রতিটি বস্তুর যে নিজস্ব সত্তা তাকে তার ত্রিমাত্রিক উপস্থাপনাই একমাত্র দৃশ্যগত সন্দর্ভকে স্বীকৃতি দিতে পারে। এই ত্রিমাত্রিকতা চরিত্রকে স্বীকার করে বৈজ্ঞানিক তথ্য নির্ভর বিশ্লেষণাত্মক (হুবহু আলোকচিত্র স্বরূপকল্প) প্রতিচ্ছবি। আলো ছায়া ব্যবহারের চেষ্টা না করে বস্তুর আত্মিক সত্তাকে প্রস্ফুটিত করার জন্য আকার মাত্রিক সুটোলতা নির্ভর করে তাকে দৃশ্যমান করে ফুটিয়ে তোলাই ভারতীয় চিন্তা যা কিনা প্রায়শই দ্বি-মাত্রিকতা বিশিষ্টতা যুক্ত। যদিও ভারতীয় এই দ্বি-মাত্রিকতা পশ্চিমীদের কাছে গ্রহণীয় ছিল না।

'রাসকিন বা বাডইডের মতো ইংরেজ সমালোচক ভারতীয় শিল্পের ঐতিহ্যে বর্বরতা ছাড়া আর কিছুই দেখতে পাননি। রাসকিন বলেছিলেন, আট হাত বিশিষ্ট দানব ছাড়া ভারতীয়রা কখনো মানুষ আঁকতে পারে না। তিনি আরও মনে করেন ললিত শিল্প বলে কোন কিছু ভারতীয় চিত্র ও ভাস্কর্যে দৃশ্যমান নেই। তবে একটা সময়ে ব্রিটিশ অ্যাকাডেমির ইংরেজ শিক্ষকরা ভারতীয় ঐতিহ্যের শ্রেষ্ঠত্ব উপলব্ধি করতে পেরেছিলেন। তাঁদের মধ্যে গ্রিফিথস নামে একজন তাঁর বম্বে আর্ট স্কুলের ছাত্রদের পাঠাতে চেয়েছিলেন অজন্তার ছবি প্রতিলিপি রচনার জন্য।'[৩]

কিন্তু ভারতীয় নিজস্বতা থাকলেও পাশ্চাত্য ধারণা ভারতীয় শিল্পীদের যে আকৃষ্ট করেছিলেন একথা অস্বীকার করার কোন কারণ নেই। সুলতান আর্ট কলেজে ভর্তির পূর্বে বেশ কিছু অদ্ভুত প্রকরণের সহায়তা নিয়েছিলেন—

'পাতার সবুজ রস, হাড়ির পিছনের ভুষো কালি আর গোলানো সিঁদুর বা আলতা, পাকা পুঁইশাকের ফল চিপে চিপে সেই রং দিয়ে কাপড় ও কাগজের ওপর ফুটিয়ে তুলতে চেষ্টা করতেন।'[৪]

আর ১৯৫৩ পর– 'গাব ফল কেটে ভিজিয়ে তার নিঃসৃত আঠালো কষ বার করতেন। তারপর তাতে কাপড় ও চট ভিজিয়ে সেইটাকে ক্যানভাসের বেস-কালার হিসেবে অনেক সময়েই ব্যবহার করতেন।'[৫]

শিল্পকলার বৈশিষ্ট্য

এই গোটা উদ্ভাবনী বৈশিষ্ট্যটিকে একটি দৃষ্টিভঙ্গি থেকে আমরা 'দেশজ' বলতে পারি কারণ গ্রামবাংলার এবং ভারতীয় উপমহাদেশের অন্যান্য অনেক অঞ্চলে শিল্পীরা এরকম বিশেষ উদ্ভাবনী ক্ষমতার পরিচয় দিয়েছেন। সেইগুলিকেই পরবর্তীকালে গবেষণা সূত্রে 'দেশজ' ইত্যাদি নামে আখ্যায়িত করা হয়েছে। তর্ক হতেই পারে যে একে 'স্বকীয়' বলা হোক। যা আমাদের লোকায়ত গ্রাম্য জীবনের সাথে মিশে আছে তাকে কি করে দেশজ বা লোকজ না বলে পারি। তাঁর ভাবনার মধ্যেও যে অন্যান্য প্রভাব প্রকাশ পেয়েছে, সেটার নির্দিষ্ট প্রমাণ আমাদের কাছে নেই। একটু অন্য ধরনের তথ্য তুলে ধরা যাক—

'শ্রীমতী সরোজ পালের শৈলিতে যে স্বাতন্ত্র উনি সম্প্রতি আয়ত্ত করেছেন তার মধ্যে যামিনী রায়ের প্রভাবও খুঁজে পাওয়া অসম্ভব নয়। পূর্বজ ও সমসাময়িক শিল্পকর্ম থেকে প্রয়োজনানুযায়ী উপাদান খুঁজে নেওয়ায় অস্বাভাবিকতা কিছু নেই। লক্ষ্যণীয় এটাই যে, শিল্পী তার স্বকীয় দৃষ্টিভঙ্গিতে কিভাবে তা কাজে লাগাচ্ছেন।'[৬] উক্তিটি অরুণ ঘোষের। শ্রীমতী সরোজ পালের প্রদর্শনী দেখে বিখ্যাত 'দেশ' পত্রিকায় সমালোচনা করার সময় তিনি এ কথা বলেছেন। অতএব দেখা যাচ্ছে যে নানাবিধ বৈশিষ্ট্য দ্বারা প্রভাবিত হয়ে বা একেবারেই সেটির সরাসরি গ্রহণ করাকে শ্রীঘোষের মত শিল্প সমালোচকেরা কোথাও যেন দোষের কিছু নেই বলে খোলা মনে স্বীকার করে নিচ্ছেন।

সুলতানের নর-নারীদের বলিষ্ঠ পেশীবহুলতা আমাদের কোথাও কিন্তু পাশ্চাত্য রীতি ও শৈলীর কথা মনে করিয়ে দেয়। এই পাথরের ভাস্কর্য সুলভ দেহগঠন প্রাচীন গ্রীক ও রোমান শৈলীর ভাবনাকে উস্কে দেয়। সুলতান কোলকাতা আর্ট স্কুলে ভর্তি হন ১৯৪৩ সালে। সেই সময়ে তিনি শাহেদ সোহরাওয়ার্দিকে নিজের লোকাল অভিভাবক হিসেবে পান। তিনি বলেছেন—

'শাহেদ সোহরাওয়ার্দির পার্ক সার্কাস বাড়িতে গিয়ে আমি প্রচুর বই পেলাম। গোঁগ্যা, ভানগখ, দা ভিঞ্চি, পিকাসো, মিকেলাঞ্জেলো প্রভৃতি শিল্পী সম্পর্কে বই আছে। আমাদের আর্ট স্কুলের লাইব্রেরীতেও অতো পুস্তক নেই।'[৭]

সেই সময়ে তিনি সোহরাওয়ার্দি সাহেবের লাইব্রেরীটি নিজের ইচ্ছে মতো যথেষ্ট পরিমাণে ব্যবহার করেছেন। যুক্তিসিদ্ধ অনুমানে এমনটা বলাই যায় যে পশ্চিমী দর্শন, ভাবনা, চিত্র, ভাস্কর্য ও নন্দনতত্ত্ব ইত্যাদির সাথে এখানেই তাঁর প্রাথমিকভাবে পরিচয় ঘটেছিল। এখানেই তিনি নিজেকে ঋদ্ধ করে তুলেছিলেন।

'সিমলা, মিসৌরী ও শ্রীনগরে আঁকা ছবিতে ছিল নৈসর্গিক দৃশ্যপট, প্রকৃতি ও মানুষ, আলো আধারের লুকোচুরি, working people, land scape, পাহাড়, নদী। পরবর্তীকালে একেবারে ছবির ধরন পাল্টে গেল। ছবিতে এল নিম্নস্তরের মানুষের জীবন যাপন, চেনাজানা মানুষের পরিবেশ।'[৮]

সিমলা, কাশ্মীর, লাহোর হয়ে তিনি করাচি পৌঁছান। সিমলাতে ১৯৪৬ সালে তাঁর এক প্রদর্শনী হয়েছিল। এই সময়ে তিনি কী ধরনের ছবি আঁকতেন সেটা সম্পর্কে আমরা দুটি জিনিস সঠিকভাবে বলতে পারি—

প্রথমত, ভারতবর্ষের নানান স্থানের নিসর্গ চিত্রকে তিনি তুলে ধরেছেন। দ্বিতীয়ত, কাশ্মীর, সিমলা অর্থাৎ হিমালয় . . . ইত্যাদি এলাকার নিসর্গ চিত্র আঁকার কালে তার ছবিতে ইম্প্রেশনিজম অর্থাৎ ছায়াবাদ-এর উপস্থিতি

পরিলক্ষিত হয়—এটা আমরা জানতে পারছি । অতএব এই ধরনের বিস্তারিত দিগন্ত রেখা সম্বল করে বড় পশ্চাৎ প্রেক্ষাপট তৈরীর ব্যাপারটি তিনি সেই সময়েই আয়ত্ত করেছেন এমনটা আমরা বলতেই পারি। এইসব প্রভাব পরবর্তীকালে তাঁর কাজে বারে বারেই এসেছে এমনটা না ভাবার কোন কারণ নেই। অরুণ ঘোষ শিল্পী ইন্দ্রাণী নায়ার গিল-এর কাজ সম্বন্ধে যে কথাগুলি বলেছেন সেগুলি এ ক্ষেত্রে বিশেষভাবে মনে করার মতো। তিনি বলেছেন যে—"ইন্দ্রাণী বিষয়ভাবনা ও আঙ্গিকের সঙ্গে চিত্রবিষয়ের সাযুজ্য ঘটাতে তৎপর হয়েছেন।" [৯] সুলতানের কাজ সম্পর্কেও আমরা ঠিক একই মন্তব্য করতে পারি। তাঁর ভূমিপুত্র ও কন্যাদের এবং তাদের বলিষ্ঠ জীবন প্রাচুর্যময় করে রূপায়িত করবার জন্য হয়ত পশ্চিমী রীতিধারাকে এখানে প্রতিস্থাপিত করার বিশেষ প্রয়োজন ছিল বলেই তিনি তাই করেছেন। অথচ আঙ্গিকটি যেন আর 'পশ্চিমী' নেই। সেটিতে যেন গ্রামবাংলার মাটির গন্ধ পরিষ্কার ভাবে উঠে আসছে।

অরুণ ঘোষ ইন্দ্রাণী নায়ার গিল-এর কাজ সম্পর্কে আরও দুটি মন্তব্য করেছেন, যে দুটি সুলতানের কাজ সম্বন্ধে কিছু বিশেষ তাৎপর্যপূর্ণ কথা বুঝতে অনুপ্রাণিত করবে-এক, 'ইন্দ্রাণীর ছবিতে প্রতিফলিত বামপন্থী মতাদর্শের তীব্রতা। বঞ্চিত জনমনের নিত্য চিত্তবিক্ষোভ প্রতিফলিত হয়ে আছে ওঁর অনেক ছবিতেই। বিষয়ভাবনার প্রকাশের উপযুক্ত চিত্রভাষা খুঁজতে শিল্পী রেখার সাহায্য বেশি নিয়েছেন। ওয়েস্ট ইন্ডিজ-বাসী হওয়ার সুবাদেই শিল্পীর সঙ্গে আফ্রিকার মুখোশ শিল্পের পরিচয় নিবিড়। এই সঙ্গে শান্তিনিকেতনে সহজলভ্য সাঁওতালি জনজীবন থেকে আহৃত উপাদান মিশিয়ে ছবি আঁকার ভঙ্গি আয়ত্ত করেছেন।'[১০]

দুই, "আফ্রিকান মুখোশের সঙ্গে সাঁওতালি গ্রামীন পরিমণ্ডল মিশে গেছে। চারপাশের শম্পাচ্ছাদিত প্রান্তরে প্রকৃতির নির্লজ্জ যৌবনাভাসের সঙ্গে এঁকেছেন—একসারি সুতীক্ষ্ণ বর্ষাফলক ধরণীর বুক চিরে আকাশে প্রভুত্ব করছে লড়াইবাদের হুঙ্কার।"[১১]

এই দুই মন্তব্যেই কোথাও কোথাও কিছু ক্ষেত্রে সুলতানের কাজেও মিল ঘটায়। বলিষ্ঠ সুচারু রেখা এবং বলিষ্ঠ দেহী নারী, পুরুষ ও তাদের কর্মময় জীবনকে চিত্রায়িত করতে গিয়ে সুলতান তাঁর নিজ ভাবনাগত ও দেশজ ভাবনাগত চিত্তবিক্ষোভকে প্রতিফলিত করেছেন কাজের উপস্থাপনায়। ইন্দ্রাণী সম্পর্কে অরুন ঘোষ যে ভাবে বলেছেন, আমরা ঠিক সেইভাবে সুলতানের ইউরোপ প্রবাসকালে বিবিধ বিষয় ও করণ রীতি সম্পর্কে অনুপ্রাণিত হওয়া এবং তার সঙ্গে এখানের নিজ মনোভাবনার যে ধারা তার একত্রিত হয়ে যাওয়ার কথা সম্পর্কে একই ধরনের কথা বলতে পারি।

শিল্পকলার বিশ্লেষণ

সুলতানের চিন্তন ও দর্শন বুঝতে গেলে তাঁর কাজকে কয়েকটি ভাগে ভাগ করা যেতে পারে। যেমন—আঙ্গিকগত (রং, ড্রইং অথবা লাইন), বিষয়কগত। উক্ত বিষয়গুলোর উৎস, কলা-কৌশল-ধরন বিশেষভাবে পর্যবেক্ষণ করলে বোধগম্য হবে যে সুলতানের চিন্তনের ধী-শক্তি এবং বলতে চাওয়া ভাষাটি কতটা কীভাবে দেশজ ভাবনা দ্বারা প্রভাবিত। ইংরেজি ত্রৈমাসিক পাকিস্তান কোয়ার্টারলির দ্বিতীয়বর্ষ, প্রথম সংখ্যার সম্পাদক শিল্প সমালোচক এস. আমজাদ আলি শিল্পী সুলতান সম্বন্ধে লিখেছিলেন—

'সুলতানের রয়েছে অবিশ্বাস্য ক্ষমতা এবং সামান্য সময়ের জন্য হলেও ছবির ওপর ঘাম ঝরাতে দেন না। এজন্য অবশ্য তাঁর অস্থির প্রকৃতি অনেকখানি দায়ী।'[১২]

সুলতানের ছবির মানুষ ফিগারগুলো স্পষ্ট পেশীবহুল এবং দীর্ঘকায়। তিনি আঁকতেন ক্রমাগত ক্ষিপ্ত গতিতে। এখানে শিল্প সমালোচকের মন্তব্য অনুসারে বলা যায় যে সুলতান আঙ্গিকগত পরিকাঠামোর দিক থেকে যেমন স্মরণীয় তেমনি বিষয়গত দিক থেকেও। অতীতে অনেক শিল্পী শ্রমজীবি মনুষ্য জীবন নিয়ে আঁকলেও সুলতান দেখিয়েছেন তাঁর নিজস্ব স্বকীয়তা। এখানে তিনি অনন্য। অনেকে মনে করে থাকেন যে শিল্পী সুলতান বিভিন্ন শিল্পী দ্বারা প্রভাবিত। এখানে একটা কথা বলতে হয় যখন বিশুদ্ধ চিন্তা ভাবনার উন্মেষ ঘটে তখন মহৎ লোকেদের চিন্তা ভাবনা বিভিন্ন স্থানে থাকলেও অনুরূপ ভাবনার মিল ঘটে। আঙ্গিকের দক্ষতাকে শ্বাস-প্রশ্বাসের ন্যায় সহজ করে ফেললেও আঙ্গিকেই তিনি থেমে থাকেননি। বিশেষ গুরুত্ব প্রদান করেছেন বিষয়গত দিককে। তাঁর জীবন স্মৃতিচারণে বোঝা যায় ছবি আঁকা ছিল একটা নেশার মতো; আর তার কারণে মনের ক্ষুধা মেটাতে গিয়ে প্রকরণাদির অভাব থাকলেও ছবি আঁকা থেমে থাকেনি। বাল্যকালে অনেক সময়ে তিনি কাগজের উপর পুঁই শাকের পাকা ফল টিপে টিপে আঁকতেন। বয়সকালেও দেখেছেন সহজলভ্য প্রকরণ দিয়ে কিভাবে ছবি আঁকা যায়। তার কারণে উদাহরণস্বরূপ বলা যায় পশ্চিম বিশ্বকে জয় করে করাচী হয়ে জন্মভিটায় এসে মামারবাড়িতে গিয়ে মামীকে দিয়ে গাব গাছের ফল কেটে পানিতে ভিজিয়ে, সেই ভেজানো ফলের কষের মধ্যে পাটের চট ভিজিয়ে রেখে ছবি আঁকায় উপযোগী করে তুলতেন। এই প্রস্তুতিকে আমরা দেশীয় ভাবাদর্শ চর্চা কলতে পারি। ভিজানো চট শুকনোর পর জমিন হতো গাঢ় বার্ন্টসিনা রঙের মতো। আর সেই জমিনে কালে রঙের আস্তরণ কেটে ফুটিয়ে তুলতেন তাঁর মননে লুকিয়ে থাকা প্রতিবাদী, প্রতিদিনের প্রতিকূল পরিবেশকে বশ মানিয়ে পথ চলা নর-নারী, জন্তু-জানোয়ার, পশু-পাখী ইত্যাদি। সেখানে হালকা উজ্জ্বল রং ব্যবহার করে আলো ছায়া ঠিক রেখে যেখানে যতটা সুটোলিকরণের প্রয়োজন ঠিক ততোটুকুই তিনি করতেন। পূর্বেই উল্লেখ করা হয়েছে সমসাময়িক কালের বহু জাতীয়, আন্তর্জাতিক ঘটনাবলীর সাক্ষী তিনি। একবিংশ শতাব্দীর দোরগোড়া পর্যন্ত ভারত, বাংলাদেশ, পাকিস্তান ও তৎসলগ্ন অঞ্চলগুলির নানান রাজনৈতিক ও সামাজিক অস্থিরতাকে খুবই কাছ থেকে দেখেছেন তিনি। তাঁর পর্যবেক্ষণ বহুক্ষেত্রেই শিল্প সৃষ্টিতে গভীর ছাপ ফেলেছে। তাই শিল্পীর চিত্রপট দেশজ বিষয় ভিত্তিক হয়ে উঠেছে। রবীন্দ্রনাথ 'ওরা কাজ করে' কবিতাটিতে বিভিন্ন ক্ষেত্রে বিভিন্ন ভাবে নানা ধরনের শ্রম নিয়ে নিয়োজিত মানুষের জয়গান করেছেন। বাংলা ভাষায় এমন রচনা সৃষ্টিতে তিনি অনন্য। সমাজ গঠনে নিষ্ঠার সাথে মনোনিবেশ করেছে সারা পৃথিবীতেই আমরা বেশ কিছু এমন শিল্পী (সাহিত্য ও দৃশ্যকলা এই দুই ক্ষেত্রেই) পাবো যাঁরা সমাজ গঠনে কর্মসেবী মানুষজনের কাজকে অসীম মমতায় নিষ্ঠার সাথে তুলে ধরেছেন। অর্থাৎ কর্মজীবি (কায়িক এবং মেধাগত শ্রম এই দুই ধরনের) মানুষের বিশেষত্বকে তুলে ধরতে যুগ কাল নির্বিশেষে শিল্পীরা সবসময়েই প্রচেষ্টা করেছেন। য়্যুরোপের রেনেসাঁর কালেও এই ধারা ছিল। ঊনবিংশ এবং বিশ শতাব্দীতে এই ধারা বহুল প্রচলিত হয়ে উঠেছিল। আজ তা খানিকটা স্তিমিত হয়ে এলেও এখনও টিকে আছে। এই প্রেক্ষিতে দাঁড়িয়ে শিল্পী এস. এম. সুলতানের কাজের সম্পর্কের আলোচনা যথেষ্টই প্রাসঙ্গিক বলে মনে করি। আমরা যদি অতীতের দিকে দৃষ্টি রাখি তাহলে দৃশ্যমান হবে যে, য়ুরোপীয়ান শিল্পী Jean Francois Millet-এর The Sower, The gleaners, Honore Doumier-এর The Third-Class Carriage এবং Vincent Van Gogh-এর The Sower, The Harvester কিংবা রাশিয়ান আবাগাড বা চাইনিজ উডকাঠ দেখলে পাওয়া যাবে সেখানে কায়িক শ্রমের মানুষদের

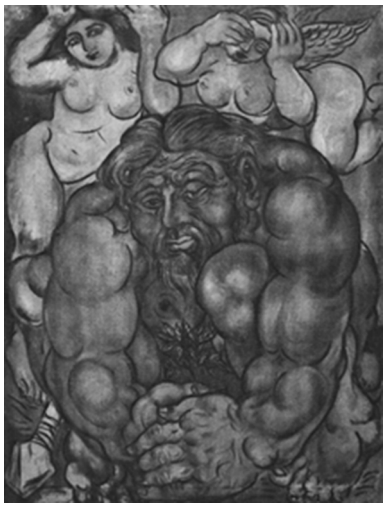
প্রতিচ্ছবি। তেমনি-নন্দলাল বসু, অবনীন্দ্রনাথ ঠাকুর, মীরা মুখোপাধ্যায়, জয়নুল আবেদিন, চিত্তপ্রসাদ, সোমনাথ হোর প্রমুখ এই সমস্ত শিল্পীরা ভারত উপমহাদেশে জন্মগ্রহণ করেছেন এবং এখানকার বিষয়বস্তু নিয়ে শিল্প সৃষ্টি করেছেন। কিন্তু আমরা যদি সুলতানের শিল্পকর্ম পাশাপাশি রেখে দেখি তাহলে বুঝতে সহজ হবে যে তিনি রূঢ় বাস্তবতা, আলোকচিত্র স্বরূপ দৃষ্টিগ্রাহ্য দৃশ্য আঁকতে চাননি।

ছবিতে দেশজ মেজাজ

তিনি নিজে যেটাকে দেশজ বলে মনে করতেন সেই ধারাকে অবলম্বন করে মানুষের সুগভীর জীবন তত্ত্বকে ফুটিয়ে তুলতে চেয়েছেন। সুলতানের অঙ্কন-ভঙ্গি ও অঙ্কন বিশেষত্ব ইত্যাদিকে শুধুমাত্র 'দেশজ' বলে উল্লেখ করলেই আমাদের কাজ ফুরোয় না। সেটাকে 'দেশজ' কেন বলছি- তার পুঙ্খানুপুঙ্খ ব্যাখ্যার প্রয়োজন আছে। বিশেষত তার রঙ, রেখা, ছবির বিষয়বস্তু নিয়ে কথা বলতে হয়। তবে বলা উচিত যে সেই Socio-aesthetic (সমাজ-নান্দনিক) প্রেক্ষাপটও বিশাল। প্রতিটি ছবি ধরে ধরে আলোচনা করা দরকার। প্রয়োগ কৌশলের দিক দিয়ে সুলতানের এক অদ্ভুত নিজস্ব বৈশিষ্ট্য ছিল ইংরেজিতে যাকে বলা হয় Unique technique of his own । পূর্বেই বলা হয়েছে তিনি গাব গাছের ফল থেকে নিঃসৃত আঠা ও রং দিয়ে ক্যানভাসের body color বা base color- কে বিন্যাসিত করতেন। পেশী বা অন্যান্য অংশে যথার্থভাবে রূপদান করে সুটৌলতা দেওয়ার চেষ্টা থাকত। পশ্চিমে রেখার এই অদ্ভূত সুস্পষ্টতা নিয়ে এতটা নৈপুণ্য উপস্থাপনা করার প্রচেষ্টা তুলনায় অনেকটাই কম। সুলতানকে বিদেশ, বিশেষত আমেরিকাতে Impressioninst (প্রতিছায়াবাদ) এর প্রতিভূ মনে করা হত। এই সূক্ষ্মাতিসূক্ষ্ম বিচারের মধ্যে না গিয়েও বলা যায় সুলতান আসলে সরাসরি প্রতীক ব্যবহারে হয়ত খুব একটা বিশ্বাসী না হলেও তাঁর ভাবনাগত প্রতীকীকতা তুলে ধরেছেন। অধুনা যাকে বাংলাদেশ রাষ্ট্র বলে আমরা জানি, সেখানকার গ্রাম্য মানুষের শরীরে ইউরোপীয় পেশীবহুলতা দেখা যায় না। অথচ সুলতান সেই গঠনকেই সেই সব মানুষের কর্মঠ, শক্তিশালী, প্রতিবাদী মানসিকতার প্রতীক হিসেবে চিহ্নিত করতে চেয়েছেন। উপরে উল্লিখিত ভাবনাকে তাঁর নিজস্ব 'দেশজ' প্রকৌশল বললে ভুল হবে না।

উপসংহার

কিন্তু স্বপ্ন অতীত অথবা বর্তমান নয়, যার অস্তিত্ব হয়তো আজ কোথাও নেই। ভবিষ্যতই তার ভিত্তির নির্ণায়ক। তাইতো সুলতানের ক্যানভাসে স্থান করে নিয়েছে রাষ্ট্র বা সমাজ জীবন পরিচালনার চালিকা শক্তি, গ্রাম্য মাঠে প্রান্তরে খেটে খাওয়া কৃষক, কৃষাণি বিভিন্ন গৃহপালিত জন্তু। এই জন্য তাঁর চিত্রে দেশজ শিকড়ের টান অনুভব করা যায় তাদের প্রতিচ্ছায়ার দেশজ বাস্তব জীবন প্রতিফলনের মধ্য দিয়ে। করণকৌশলের লোকজ উপকরণ তাঁকে অনেকটা আত্মনির্ভরশীল করে তুলেছিল। এখন হয়তো অনেক শিল্পায়ন হয়েছে কিন্তু সুলতানের জীবনের জীবদ্দশা কালে বর্তমানের মতো শিল্পোন্নত নগরী গড়ে ওঠেনি। তবে সমসাময়িক আধুনিক উপকরণাদি ব্যবহার করেছেন দেশজ চিন্তনের মধ্য দিয়ে।



তথ্যসুত্র

১. মৃণাল ঘোষ, *শিল্পের স্বদেশ ও বিশ্ব*, প্রতিক্ষণ পাবলিকেশনস্ প্রাইভেট লিমিটেড, জানুয়ারী, ১৯৯৪, পৃ.১৮৩।

২. নন্দলাল বসু, *ভারত শিল্পের পথিকৃৎ-দিনকর কৌশিক*, অনুবাদ শোভন সোম, ন্যাশনাল বুক ট্রাস্ট, ইন্ডিয়া, ১৯৯৫।

৩. মৃণল ঘোষ, *শিল্পের স্বদেশ ও বিশ্ব*, প্রতিক্ষণ পাবলিকেশনস্ প্রাইভেট লিমিটেড, জানুয়ারী, ১৯৯৪, পৃ.১৮৩।

৪. নবকৃষ্ণ বিশ্বাস, *এস. এম. সুলতান: অন্তরঙ্গ জীবনকথা*, কথামালা একুশে বইমেলা, ২০১৩, পৃ.১৬।

৫. আবুল হুসাইন হাজাঙ্গীর, *এস. এম. সুলতান: কর্ম ও জীবন*, প্রত্যাবর্তন প্রকাশন, জুলাই ১৯৯৯, পৃ.৪২।

৬. অরুণ ঘোষ, *আনন্দ ও বিরক্তি দেশ*, সাগরময় ঘোষ, মে ১৯৯৭, পৃ.৯৬।

৭. মহসিন হোসাইনি, *শিল্পী সুলতানের আত্মকথা জীবনের জলরং*, মনন প্রকাশ, বইমেলা, ২০১৩, পৃ.৪৮।

৮. আবুল হুসাইন হাজাঙ্গীর, *এস. এম. সুলতান: কর্ম ও জীবন*, প্রত্যাবর্তন প্রকাশন, জুলাই ১৯৯৯, পৃ.৩২।

৯. অরুণ ঘোষ, *আনন্দ ও বিরক্তি দেশ*, সাগরময় ঘোষ, জানুয়ারী ১৯৯৭, পৃ.৭৬।

১০. তদেব।

১১. তদেব।

১২. ডঃ আবু তাহেব, *বাংলাদেশের আধুনিক চিত্রকলা এবং তিনজন শিল্পী জয়নুল আবেদিন, এস. এম. সুলতান ও রশিদ চৌধুরী*, বাংলাদেশ শিল্পকলা একাডেমি, জুন ২০০৮, পৃ.৮৬।

বিপ্লব গোস্বামী, গবেষক, ড্রইং এন্ড পেইন্টিং বিভাগ, রবীন্দ্রভারতী বিশ্ববিদ্যালয়, কোলকাতা। তত্ত্বাবধায়ক: প্র. নিখিল রঞ্জন পাল।
E-mail: biplobgoswami1222@gmail.com

Profile of Editorial Board Members

Dr Nupur Ganguly A Ph.D. in Musicology, Dr Ganguly is an Associate Professor of the Vocal Music Department of Rabindra Bharati University. An 'A' Grade Artiste of All India Radio, Kolkata, she is on the expent committee of Calcutta University, Burdwan University, Kazi Nazrul University and CBSE Board. She has to her credit a number of publications. Dr Ganguly is one of the Vice-presidents and a member of the Board of Trustees of Indian National Forum of Art and Culture and is the Editor of *Wisdom Speaks*. *Email: nupurganguly.music@gmail.com*

Prof. Rajashree Shukla Dr Shukla is the Professor of the Department of Hindi, Calcutta University, and teaches Hindi literature along with Modern Poetry in Hindi there. Author of a number of publications, Dr Shukla holds executive positions in Bhartiya Bhasha Parishad and Bangiya Hindi Parishad, amongst others. She is in charge of the Hindi section of *Wisdom Speaks*. *Email: rajashree.cu@gmail.com*

Prof. Amal Pal A poet and critic, Dr Pal is the author of a number of books and Professor and Head of the Department of Bengali, Visva-Bharati. He is in charge of the Bengali section of *Wisdom Speaks*. *Email: amalpal60@gmail.com*

Prof. Anindya Sekhar Purakayastha A Professor of the Department of English, Kazi Nazrul University, Purakayastha has been selected Fulbright Academic and Professional Excellence Fellow, 2018–19 of University of Massachusetts, USA. *Email: anindyasp@gmail.com*

Prof. Amitava Chatterjee A Professor of History, Kazi Nazrul University, Chatterjee has to his credit a number of publications. *Email: bubaiapu@yahoo.com*

Prof. Sruti Bandopadhay A D.Litt. from Visva-Bharati, Dr Bandopadhay is a 'Top' Grade artiste of Manipuri Dance in Doordarshan. The holder of Fulbright Fellowship (2007), Dr Bandopadhay is a Professor in Manipuri Dance at Visva-Bharati. *Email: srutibandopadhay@gmail.com*

Prof. Sabyasachi Sarkhel Dr Sarkhel is the Professor in Sitar, Department of Classical Music, Visva-Bharati and an 'A' grade Artiste of All India Radio and Doordarshan. *Email: sabyasachi.sitar@gmail.com*

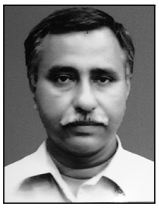
Dr Tapu Biswas An Assistant Professor, Department of English and Other Modern European Languages, Visva-Bharati, Dr Biswas is the author of several books. *Email: tapu_biswas@yahoo.com*

Dr Leena Taposi Khan alias **Mohoshina Akter Khanom** A Ph.D. from the University of Dhaka, Bangladesh, Dr Khan is an Associate Professor of the Department of Music of the Dhaka University and has to her credit many academic publications, as well as being connected with various professional bodies in her country. *Email: leena631@hotmail.com*

Dr Manasi Majumder An Associate Professor of Bengal Music College, affiliated to University of Calcutta, Dr Majumder is a Ph.D. in Vocal Music from Rabindra Bharati University and a regular artiste of All India Radio in Khayal and Thumri. *Email: manasisarega@gmail.com*

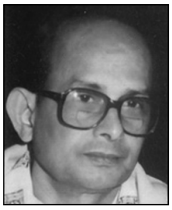
Suktisubhra Pradhan A former Associate Professor of the Government College of Art and Craft, Kolkata, Pradhan is an accomplished painter and a recipient of many awards. *Email: suktisubhrapradhan@gmail.com*

Sutanu Chatterjee Recipient of many prestigious awards, Chatterjee is an Associate Professor and teaches in the Sculpture Department, Kala Bhavana, Visva-Bharati. *Email: sutanu.chatterjee6@gmail.com*



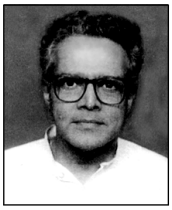
Shyamal Baran Roy A former senior journalist, Roy was the former President of the Calcutta Press Club. He is the the Convenor of the Editorial Board of *Wisdom Speaks*. *Email: shyamalbroy@gmail.com*

Profile of Peer Body Members

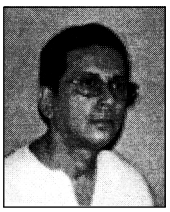


Prof. Subhankar Chakraborty An acclaimed educationist, Prof. Chakraborty was the Principal of Asutosh College, Kolkata, and the Vice-Chancellor of Rabindra Bharati University, Kolkata. During his long career as an educationist, he has authored many books and received many awards.

Prof. Sadhan Chakraborti Professor of Philosophy, Jadavpur University, Prof. Chakraborty is the Vice-Chancellor, Kazi Nazrul University, Asansol and has authored a number of books on Philosophy and Psychology.



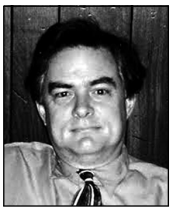
Ajay Bhattacharya A celebrated scholar and a philosopher, Bhattacharya has written and edited a number of books on comparative religion, philosophy and mythology.



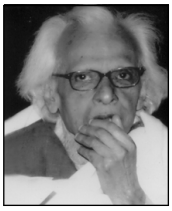
Dr Pradip Kumar Ghosh An emnient musicologist of Bengal, Dr Ghosh is a D.Litt. in music; and has to his credit a number of publications on music. As an expert, he is associated with Visva-Bharati, Rabindra Bharati University, Calcutta University and State Music Academy (West Bengal).

Prof. Bashabi Fraser Dr Bashabi Fraser is the Professor of English and Creative Writing, Director of Scottish Centre of Tagore Studies, School of Arts and Creative Industries at Edinburgh Napier University. She specializes in Postcolonial Literature and Theory, Tagore Studies, Personal Narratives and Creative Practice.

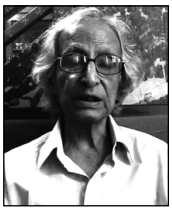
Prof. Neil Fraser Former Senior Lecturer in Social Policy, Edinburgh University (1971–2009), Neil is now an Honorary Fellow, School of Social and Political Studies, University of Edinburgh, Scotland, UK.



Prof. Guy L. Beck A historian of religions and a musicologist associated with Tulane University, USA, Prof. Beck has been researching on Indian vocal music for many years. His work titled *Sonic Theology: Hinduism and Sacred Sound* is regarded as a unique contribution to sacred sound in Hindu religious thought and practice.



Dr Krishnabihari Mishra Renowned Hindi writer, thinker, philosopher and the Jyanpeeth award winner Dr Mishra was awarded honorary D.Litt. from Makhanlal Chaturvedi National University of Journalism and Communication, U.P., for his contribution in Hindi literature.

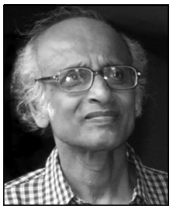


Sanjib Chattopadhyay An eminent Bengali novelist and writer of short stories, Chattopadhyay's style of story-telling mixes tension, dilemma, curiosity, pity, humor, and satire. He received Sahitya Akademi Award in 2018 for his novel Sri Krishner Sesh Kota Din.

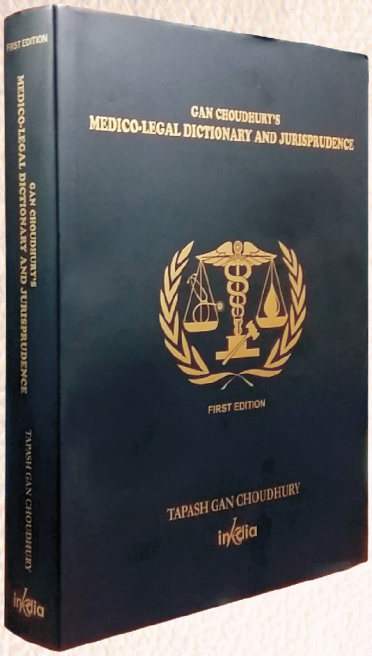
Prof. Sitansu Ray Professor Emeritus of Rabindra Sangit of the Visva-Bharati. Prof. Roy has lectured widely in India and abroad at the invitation of various educational bodies including UGC.

Dr Sanjukta Dasgupta Former Professor and former Head, Dept of English and former Dean, Faculty of Arts, Calcutta University, she is a poet, critic and translator and the recipient of numerous national and international grants and fellowships. She is a member of the General Council of Sahitya Akademi, New Delhi, and Convenor of the English Advisory Board, Sahitya Akademi. She is the author of many books on literary studies, media and gender studies.

Biplab Das Gupta Making a paradigm shift from a teacher to a Copy Writer in advertising and then in acting, Das Gupta, in between, worked as a news reader in television for sometime. As an actor, he has taken part in acting in various teleseries and telefilms and wrote mega serial and telescripts. For corporates and various service sectors he conducts training and workshop sessions on Communication Motivation, Leadership, Soft skills, Stress, Crisis Management.



Prasanta Daw An eminent art historian and art critic, Daw has authored several books on art. He was awarded the *Paschim Banga Bangla Academy Life-Time Achievement Award* for his contribution in the field of visual art.



Release of the Dictionary on November 28, 2015 at Calcutta

From L. to R. Hon'ble. Mr. Justice Joymalya Bagchi of Calcutta High Court; Hon'ble. Mr Justice Altamas Kabir, former Chief Justice of India; the author; and Hon'ble. Mrs. Justice Manjula Chellur, Chief Justice of Calcutta High Court.

Gan Choudhury's
Medico-Legal Dictionary and Jurisprudence

First Edition, January 2016

Tapash Gan Choudhury

V I E W S

"The pursuit of legal endeavours by all those involved relating to medicine and health care requires the study of a medical dictionary which not only defines a particular medical word in the science of medicine with accuracy but discusses various aspects emerging out of that word based on medical and, where found necessary, with legal analysis. *Gan Choudhury's Medico-Legal Dictionary and Jurisprudence* serves this purpose exceedingly well. ... The dictionary will be of immense value to the consumers and distributors of medical and health care services, social security investigators, lawyers and judges dealing with medico-legal cases".

P.N.Bhagwati, Former Chief Justice of India

"Finally, a well-researched dictionary with medico-legal analysis of various words used in the science of medicine, amongst others, has has ben presented by Tapash Gan Choudhury. The genius and usefulness of *Gan Choudhury's Medico-Legal Dictionary and Jurisprudence* is that issues involving the use of many medical terms have been analysed with sound and balanced judgment".

Altamas Kabir, Former Chief Justice of India

"This book of utility and quality is an excellent contribution not in one field but in three. It has an integrated approach of three related subjects of Law, Medicine and Jurisprudence. This dictionary is quite expansive besides being comprehensive, defining words/terms in as many words as required, not less not more, touching various aspects including their import and impact in terms of law. Wherever necessary, they are supported by judicial pronouncements as to how they are read, understood and interpreted".

Shivaraj V. Patil,Former Judge, Supreme Court of India

Medical jurisprudence is getting importance now-a-days with the terms like DNA, brain mapping and lie detection etc coming into picture in many cases. There is need for more awareness on medical jurisprudence with many cases of medico-legal nature coming before the courts. The book *Gan Choudhury's Medico-Legal Dictionary and Jurisprudence*, a rare publication, would throw light on many grey areas helping the practitioners in legal and medical profession. The dictionary would come to immense help in the administration of justice.

Manjula Chellur, Chief Justice, Calcutta High Court

inkdia Books

BE - 277, Salt Lake City, Kolkata - 700 064
(M) - 9830503409
E - inkdiabooks@gmail.com

INDIAN NATIONAL FORUM OF ART AND CULTURE

Administrative Ofiice:
P. 867, BLOCK 'A' , LAKE TOWN , KOLKATA 700 089
***E-mail** : infac05@gmail.com ***Web**: www.infac.co.in
Tel. No. (033) 2534 4200
Mobile - 9830266029

Printed and published by Shyamal Baran Roy on behalf of Indian National Forum of Art and Culture (owner) and printed at Photo Process, 13-M/1B, Ariff Road, P.S. Ultadanga, Kolkata 700067 and published at P 222, Block 'A', Lake Town, P.O. and P.S. Lake Town, Kolkata 700089.
Editor: Dr. Nupur Ganguly